

نقد 21
العدد الثامن/ يوليو 2022م
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF
NAQD 21
Critic Magazine
July 2022
عدد خاص
سلوى بكر


احمد فتح الله
THE WINGED FROG
الضفدعة المجنحة

افتتاحية:

حفلة التفاهة!

هل من المُمكن لنا استعارة عنوان رواية الروائي التشيكي Milan Kundera ميلان كونديرا للتعبير عما يحدث في المشهد الثقافي العربي بوجه عام، والمصري منه بوجه خاص؟
أظن أننا نستطيع اللجوء لهذه الاستعارة؛ فكل ما يدور من حولنا، لا سيما في مصر، هو مُجرد حفلة ضخمة لا تنتهي من التفاهة، لا علاقة لها بالثقافة والمعرفة، بقدر ما هي حفلة يُديرها مجموعة من الجهلة الذين تضخموا بشكل مُخيف ليسودوا المشهد بشكل عبثي، حتى لكأننا نُشاهد Film Noir مُخيف لن يؤدي بنا في النهاية إلا للمزيد من العبث، وانزواء المزيد من الكتاب الحقيقيين الذين لا يمتلكون الرغبة في الانخراط داخل هذا المشهد العبثي؛ وبالتالي تسود التفاهة كل شيء لتكون عنوانا لافتا على المشهد الثقافي المصري!
في الشهر الماضي ظهرت الروائية المصرية سلوى بكر في برنامج "رأي عام" الذي يقدمه الإعلامي عمرو عبد الحميد على قناة Ten، ورغم أن الروائية القديرة تحدثت في العديد من الموضوعات المهمة على مدار ساعة كاملة، إلا أن حديثها عن الحجاب، وتحفيظ القرآن للأطفال كانا هما الموضوعان اللذان ركزا عليهما من شاهد الحلقة- ساهم في ذلك الصحافة المصرية التي لم تعد صالحة لوصفها بالصحافة، ووسائل السوشيال ميديا، السبب الرئيس لانهيار المُجتمع المصري وسيادة الفوضى فيه!
جاء حديث بكر في سياق سؤال المُذيع لها "حول كيفية مواجهة الإرهاب"- وهو الداء الذي تعاني منه مصر مُنذ فترة طويلة، وتحول اليوم إلى شكل من أشكال الإرهاب المُجتمعي- فردت بقولها: إن تلك المواجهة لا تزال مُقتصرة على الجانب الأمني، ويجب أن تمتد إلى التعليم. واستطردت في حديثها: عندما تسمح بفرض الحجاب على طفلات في المرحلة الإعدادية، وعندما تلغي حصص الرياضة، والمُوسيقى، والرسم، والرقص، كل هذه أشياء تُعد بنية ثقافية لإنسان يمكن له أن يتحول إلى داعشي أو إرهابي، الإرهاب يبدأ من التعليم باعتباره أساس المواجهة، لماذا يقوم طفل في المرحلة الابتدائية بحفظ آيات قرآنية لن يفهمها، ولِمَ نعمل مقرأة للقرآن ونصبغ الطفل بهذا الاختيار، هذه سرقة للطفولة؟!
كما أشارت بكر بقولها: إن الدين أصبح للبعض مسألة شكلانية تنحصر في الحجاب وغيره.
لعل ما ذهبت إليه الروائية القديرة يتميز بالكثير من العقلانية والمنطقية؛ فلقد بتنا في مُجتمع ماضوي غير قادر على التعامل مع آليات العصر، مُجتمع راغب في دفن نفسه في حقب بعيدة، ليست لديه المقدرة على التفكير، أو النقاش، أو تحليل الأمور وتأملها، مُجتمع يرى في النقل من السابقين الذين ماتوا مُنذ قرون الفضل على من يحاولون إعمال عقولهم، وكأنما هؤلاء السابقين كانوا يمتلكون من ملكة التفكير ما لا نمتلكه اليوم- يبدو الأمر في جوهره كشكل من أشكال احتقار الذات وتفضيل عقول الأموات على الأحياء!
نحن اليوم في مُجتمع خرب من الناحية العقلية، نعلي من قدر التفاهة، والماضوية على التفكير والتأمل، ولعل بذور خراب المُجتمع المصري قد بدأت مع المد الديني الذي انتهجه الرئيس الراحل السادات الذي قوّى من التيارات الدينية في مواجهة اليسار المصري، وهو ما نحصده اليوم من خراب اجتماعي، وعنف، وجهل، وغباء، ومُجتمع فاسد بالفطرة باسم الدين والارتكان إليه، وهو الأمر الذي تلعب الصحافة المصرية على المزيد من إشعاله، نتيجة عدم التزامها بأصول العمل الصحفي، بل تحتفي دائما بصب الزيت على النار وإثارة الغوغاء ممن لا يفقهون شيئا، والذين يبدون رأيهم في كل شيء من دون معرفة، فضلا عن وسائل السوشيال ميديا بجحافلها من الجهلاء الذين يحلو لهم الدلو بدلوهم في كل شيء، وأي شيء.
لم تلق الأحداث السياسية التي تمر بها مصر اهتمام جيوش من الجهلاء، ولم يهتموا بالأزمات الاقتصادية الطاحنة التي يحيون فيها للتعليق عليها- رغم أنهم يُعتصرون داخلها- لكنهم أبدوا بلاغتهم الجاهلة فيما قالته الروائية القديرة، ومن ثم انطلقت جحافلهم لتهاجمها ليل نهار موجهين إليها الكثير من التهم، ومنها التهمة الجاهزة المُعلبة التي باتت شعار المرحلة "هز قيم وثوابت الأسرة المصرية"، رغم أن المُجتمع المصري لم يعد يرتكن على أي ثوابت، ولا أي قيم، ولعل ما يدور من حولنا كل يوم يُدلل على ما نقوله.
لم تكن الكارثة الحقيقية في الهجوم على ما قالته الروائية، بل كانت الطامة الكبرى في أنهم كالوا الاتهامات لها باعتبار أن ما قالته يُعد ازدراء للدين، بل وتحدثت جحافل الغوغاء عنها من دون علم ليدعوا بأنها مُجرد كاتبة مغمورة تبتغي الشهرة والسير على خطى نوال السعداوي؛ ومن ثم يُعد حديثها مُجرد رغبة في هذه الشهرة!
هل ثمة حفلة للتفاهة أكثر مما ذهبوا إليه؟ روائية في قيمة وقدر ومكانة سلوى بكر "مُجرد كاتبة مغمورة تبتغي الشهرة"!
هذا هو جوهر ما نتحدث فيه، فجحافل السوشيال ميديا من الجهلاء لا يقرأون، وليست لديهم أي معرفة يرتكنون عليها- اللهم إلا المعارف الغيبية الميتافيزيقية- وهو ما جعلهم يطلقون ألسنتهم فيما لا يدركونه؛ ومن ثم ذهبوا إلى ما يرونه يقينا من المُمكن أن يشعرهم بالراحة حتى حين.
سلوى بكر الروائية التي قدمت الكثير للمكتبة العربية من أعمال روائية وقصصية ومسرحية، والتي تعتمد دائما في كتابتها على المعرفة والتاريخ، والهوية الوطنية، وهي الأعمال التي إذا ما قرأناها خرجنا منها بالكثير من المعرفة- فهي ليست مُجرد أعمال روائية بقدر ما هي أعمال معرفية في المقام الأول- مُجرد كاتبة مغمورة.
حفلة التفاهة التي نعيش فيها، والتي نالت سلوى بكر مُؤخرا- بالتأكيد ستنال الكثيرين منا مُستقبلا- كانت سببا مُهما دفعتنا إلى إعداد هذا الملف عن الكاتبة القديرة لتعريف الكثيرين من الجهلاء بقيمتها، وأهمية ما قدمته للثقافة العربية، والمصرية منها بوجه خاص.
قديما قال سُقراط لأحد تلاميذه الصامتين: تكلم حتى أراك، فالكلمات تحمل خلفها معرفة الشخص وعقليته، لكننا اليوم إذا ما تحدث المُجتمع المصري رأينا من خلفه كارثة معرفية مُخيفة لا يمكن احتمالها!

محمود الغيطاني

العـدد الثامن
يوليو 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

تشكر أسرة المجلة المصور
وليد فكري على مساهمته القيمة
بمجموعة صور ألتقطت خصيصا للمجلة
في ملف الأدب للكاتبة
سلوى بكر

لوحة الغلاف
الكاتبة/ سلوى بكر
بعدسة الفنان: وليد فكري.





رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:

افتتاحية رئيس التحرير 3

أدب:
ملف العدد: سلوى بكر
سلوى بكر والتاريخ: الزمن يصير بساطا للفن والهامش يصير متنا للحياة! 8
أحمد إبراهيم الشريف/ مصر
نوستالوجيا التلقي والإنثربولوجيا في المجموعة القصصية "عن الروح التي سُرقت تدريجيا" 12
حنان ماهر/ مصر
الثيوصوفيا والانعتاق من وثنية الذات في رواية "شوق المُستهام" 18
د. رشا الفوال/ مصر
رواية "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء" وحلم الخلاص 24
د. عايدي علي جمعة/ مصر
مركزية سؤال الهوية في رواية "ليل ونهار" 28
د. هويدا صالح/ مصر
العقل الجزائري وقابلية التفلسف! 34
د. الهادي بوذيب/ الجزائر
من إرخاء الإزار إلى "كميش" الإزار 38
باسم سليمان/ سوريا
ماذا يمكن أن نتعلم من الآداب العالمية الأقدم؟ 42
ترجمه عن الإنجليزية: مُصطفى سنون/ المغرب
صورة الأوبئة في أدب حنا مينه من خلال "بقايا صور" و"المُستنقع" 44
عبد الغني الخلفي/ المغرب
تراجيديا البوح الأنثوي في قصص "حبس النساء" لروان بن رقية 48
عبد الله المتقي/ المغرب
الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية: أسئلة الكتابة زمن الحرب 52
لونيس بن علي/ الجزائر

الفوتوغرافيا:
فوتوغرافيا السحر الياباني 56
صالح حمدوني/ الأردن

السينما:
الملف: أفلام المقاولات
سينما المقاولات اليتيمة: حالة التعالي الثقافي والفني 64
أشرف سرحان/ مصر
سينما المقاولات: دائما ما تأتي لملء الفراغ! 68
جورج صبحي/ مصر
تعبئة شرائط الفيديو: ناصر حسين مُخرجا لأفلام المقاولات! 74
صفاء الليثي/ مصر
مُنذ بداية السينما المصرية في 1907م إلى أفلام المقاولات! 80
طارق البحار/ البحرين
ضحايا سينما المقاولات! 84
ماجدة خير الله/ مصر
سينما المقاولات 90
محمود الغيطاني/ مصر
الفيلم الإسباني "الضيف الخفي" 102
ترجمه عن الإنجليزية: تغريد فياض/ لبنان/ مصر
"ناجي العلي" ما بين المنع الرقابي والتشويه الإعلامي 106
شيرين ماهر/ مصر

الكوميكس:
عين على روايات الجرافيك 110
ياسر عبد القوي/ مصر

الفن التشكيلي:
محمد صبري: يأتي بالنحت إلى الألوان! 118
ياسر عبد القوي/ مصر

المسرح:
طقوس مسرحية: كيمياء الحكي 126
حازم كمال الدين/ العراق/ بلجيكا

المُوسيقى:
أغاني الثورة المصرية: أغانٍ للوطن أم للسُلطة؟ 136
يوسف كمال/ مصر

الصفحة الأخيرة 142






ملف العدد:
أدب



أدب

سلوى بكر والتاريخ : الزمن يصير بساطا للفن والهامش يصبح متنًا للحياة



أحمد إبراهيم الشريف
مصر

يذهب البعض إلى أن الحديث عن سلوى بكر بوصفها قيمة أدبية أمر مُسلم به، لكن دعونا من كلمات التسليم وما شابهها، ولنحاول أن نُدلل لماذا سلوى بكر قيمة أدبية؟ وفى ذلك الأمر سوف نلجأ إلى التاريخ، بوصفه مقياسا مُحايدا للتعرف على التجربة، والتاريخ هنا له شكلان، الشكل الأول بمعنى الزمن، والشكل الثاني بمعنى المُعالجة الفنية، فما الذي جرى فى تجربة سلوى بكر؟

التجربة فى مواجهة الزمن:

يلعب الزمن لعبته الدائمة مع الجميع، لعبه قائمة على المساومة، مفادها إما أن يكون الوقت بساطًا يحملنا لما نشاء من أحلام، أو يتحول إلى صخرة ثقيلة تورثنا الهم والتعب، بالطبع لا تكون الأمور واضحة تماما بين الحالتين، بل مُتداخلة، الفيصل أن تغلب إحداهما على الأخرى.

الزمن في تجربة سلوى بكر أقرب لفكرة البساط الذي ساعدها على الكتابة، فقد ولدت سلوى بكر في عام 1949م، وبدأت نشاطها الإبداعي في نهاية السبعينيات، وكانت لها أفكارها التي دافعت عنها وتعرضت في سبيل ذلك لمُضايقات كثيرة في حياتها، لكنه في النصف الأول من الثمانينيات كانت قد عرفت طريقها، ووضعت قدمها على عتبة ثابتة في اتجاه مفهومها عن الفن والكتابة، فأفكارها التي كونتها لنفسها كان لها تأثير في اختيار موضوعاتها، وفي صياغتها أيضا، وحسب الشاعر والناقد شعبان يوسف "كانت أول قصة تنشرها في مصر، نشرتها في مجلة القاهرة، هي قصة نونة الشعنونة بتاريخ 10 ديسمبر 1985م"، وصدرت أول مجموعة قصصية لها في عام 1986م، وهي "زينات في جنازة الرئيس"، لكن حسب كلام لسلوى بكر ذكرته لى بشكل شخصي، سبق ذلك مجموعة "حكاية بسيطة" نشرتها سلوى بكر ضمن سلسلة آفاق في سنة 1979م.

يمكن القول: إن عقد التسعينيات كان هو العقد الذهبي لسلوى بكر، حيث أبدعت في تلك الفترة روايات (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء، البشموري، نونة الشعنونة)، وكتبت مجموعات قصصية (عجين الفلاحة، ووصف البلبل، وأرانب، وقصص أخرى، وإيقاعات مُتعاكسة).

تواصل سلوى بكر إبداعها في الألفية الجديدة، فأصدرت روايات (سواقي الوقت، كوكو سودان كوباشي، أدماتيوس الألماسي، الصفصاف والآس، فيلة بيضاء بأحذية سوداء)، ومجموعات (شعور الأسلاف، من خبر الهناء والشفاء، وردة أصبهان) إضافة إلى مسرحية حلم السنين.

لا يمكن القول: إن سلوى بكر غزيرة الإنتاج، وفي الوقت نفسه لا يمكن القول إنها مُقلة، بل هي في المرحلة المعقولة من كثافة الإنتاج، خاصة أن كل ما قدمته لقى حظه من القراءة والنقد، واستطاعت بعد هذه السنوات اعتمادًا على مُعادلة التميز الإبداعي والزمن أن تحتل مكانتها التي تليق بها، كما أنها حصلت على جائزة الدولة التقديرية في سنة 2021م.
من جانب آخر فإن بعض أعمالها الإبداعية حققت نجاحًا ملحوظًا مثل روايتها الأشهر "البشموري" التي دخلت ضمن أفضل مئة رواية عربية، ضمن اختيار "اتحاد الكتاب العرب" وحققت سلوى بكر شعبية واضحة، والمقصود بالشعبية، أن الرواية صارت "مثالًا" على العمل السردي المُتقن.



التاريخ المدون والخيال الكامن:

قدمت سلوى بكر عددًا من الأعمال التاريخية التي تستحق وقفة، ومنها "البشموري" التي صدرت في نهاية تسعينيات القرن الماضي وحققت نجاحًا كبيرًا، ولا تزال حتى الآن مقروءة وتخضع للنقاش والنقد وتصدر لها طبعات جديدة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تفتح الباب لأسئلة أخرى عن الرواية التاريخية، وعن مفهومها، وهل المقصود بها استحضار لحظة تاريخية أم مُحاكمة هذه اللحظة؟

وما المُتاح من الخيال، وما المطلوب من الحقيقة، وهل الإطار الزمني يكفي أن تصبح الرواية تاريخية؟

فيما يتعلق بمفهوم الرواية هنا، فإن اللحظة التاريخية "موجودة" وهي الثورة التي قام بها البشموريون في مصر ضد الدولة المركزية فى بغداد والإدارة التابعة لها في الفسطاط، وثورة البشموريين فيها كلام كثير، حيث يذهب البعض إلى أن التاريخ المصري شهد ثورتين دارتا في نفس البيئة وتُنسبان للبشموريين، الأولى كانت في زمن سقوط الدولة الأموية 132 هجرية، والثانية كانت في زمن الخليفة المأمون في سنة 216 هجرية الموافق 831 ميلادية، وهذه الثورة قال فيها المقريزى: "لما كان في جمادى الأولى سنة 216 انتفض أسفل الأرض بأسره، عرب البلاد وقبطها، وأخرجوا العمال وخلعوا الطاعة لسوء سيرة عمال السلطان، فكان بينهم وبين عساكر الفسطاط حروب".

بالمجمل فإن البشموريين سكنوا في أرض المُستنقعات بين الإسكندرية ورشيد، والبعض يراهم من بقايا الرومان، وقد كان تمردهم في زمن البابا "يوساب".

إن رواية "البشموري" معرفية بامتياز عن رحلة الراهب بدير في الأرض المُوحلة وما بعدها، صاغتها سلوى بكر مُعتمدة تاريخا وجغرافية مُعينة، حيث أرض البشموريين ومن بعدها أنطاكية، حيث الثقافات المصرية القديمة والعربية وما تبقى من الرومان في كشف واضح عن الشخصية المصرية في تلك الفترة.

من القراءات المشروعة لرواية البشموري أنها إسقاط للواقع، حيث الوقوف في وجه السُلطة بسبب التعنت والظلم والخراج المُغالى فيه، ففي نهاية التسعينيات لم يكن حال المصريين بأفضل منه في زمن الدولة العباسية.

وجب القول: إن سلوى بكر سبقت الكاتب الكبير محمد المنسي قنديل في تقديم مُعالجة فنية للكتيبة المصرية السودانية التي شاركت في حرب المكسيك، وذلك من خلال روايتها "كوكو سودان كوباشي" التي صدرت فى سنة 2004م قبل أعوام من رواية "كتيبة سوداء".

تتحدث الرواية عن المُعاناة في الحرب الأهلية المكسيكية والتي خاض غمارها أورطة من الجيش المصري تتألف من الجنود المصريين والسودانيين خلال الفترة من 1863م إلى 1867م.

فيها عرض للقهر الذي خضع له الإنسان في تلك الفترة، وكيف يصبح المُهمشون ضحايا سهلة للسُلطة، أينما كانت وحلت.

أما رواية "أدماتيوس الألماسي" فإن سلوى بكر تعود إلى مرحلة تسبق البشموري بفترة زمنية بعيدة، تعود إلى القرن الأول الميلادى، وتحكي عن أوريجا أو أوريجانوس أحد رواد الفلسفة المسيحية





الباحث عن التوفيق بين النصوص الدينية والعقل.

كالعادة تنتصر سلوى بكر لأبطالها من الناحية الفنية أكثر مما تناقش الجدل الفكري، إنها تمنحهم "الخيال" الذي يتنفسون منه ويصيغون حياتهم من جديد.
لقد اختارت سلوى بكر منطقة خطرة زمنيا، حيث الاضطهاد هو جوهر الحياة، والنقاد الذين تحدثوا عن الرواية أشادوا بما فيها من معرفية، وبتوثيق تلك المعرفة.

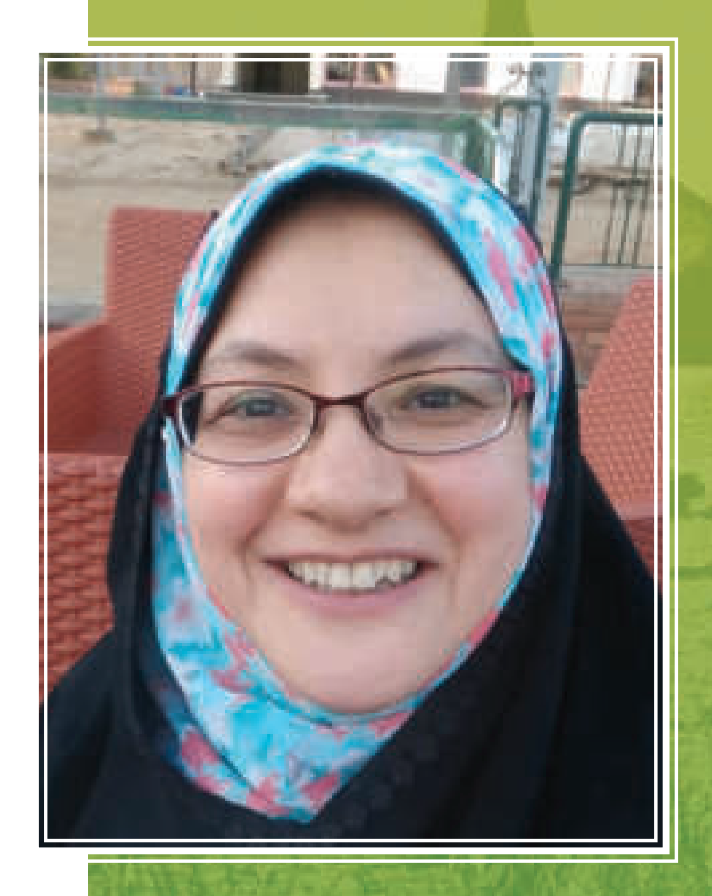
ما يتبقى من تاريخ سلوى بكر؟

قدمت سلوى بكر خدمة كبرى للتاريخ، وذلك لأن اختيارها أحداثا تاريخية "هامشية" ألقى المزيد من الضوء على هذه الأزمنة المجهولة تقريبًا، وأعاد اكتشاف صُنَّاع الأحداث الكبرى ومنحتهم صوتا، فما قدمته رواية مثل "البشموري" لتلك الثورة القديمة، وذلك التمرد المُهم في تاريخ مصر لم تقدمه كتب التاريخ مُجتمعة، وذلك دور الفن إذا ما قُدم بشكل "مُتقن" باحثًا عن المشاعر ومُتخيلًا ردود الأفعال، وبناء عليه فإن سلوى بكر وطريقتها في كتابة الرواية التاريخية خدمت الثقافة العربية خدمتين، الأولى أنها قدمت نموذجا للفن الروائي الذي يحمل في داخله مضامين تهم الجميع من دون "صراخ" أو "استعراض"، والأمر الثاني أنها أكدت على أن التاريخ يصلح تماما للفن، وبالتالى يمكن للكتاب الجُدد أن يجربوا اكتشاف ما يقع على هامشه ليصنعوا منه متنًا يحاكمون به الجميع.



أدب

نوستالوجيا التلقي والإنثربولوجيا في المجموعة القصصية "عن الروح التي سُرقت تدريجيا"



حنان ماهر

مصر

"كل قصة جيدة تُعبر في وحدتها عن وحدة فلسفتها ومفهومها للعالم، وهذا المفهوم ليس انعكاسًا لمعرفة محصلة تهدف إلى توضيحه، وإنما هو قبل أي شيء شكل من الإحساس بالعالم وبالحياة، وترجمة لموقف منه، ومحاولة الانسجام معه، ومن هنا فإن تلاحم أي قصة يجب أن يكون طبيعيًا، والحديث عن الطبيعة يفترض المثل الذي يحتذيه الفرد، لكي يدرك العالم طبقًا لتركيبه المزاجي[1].

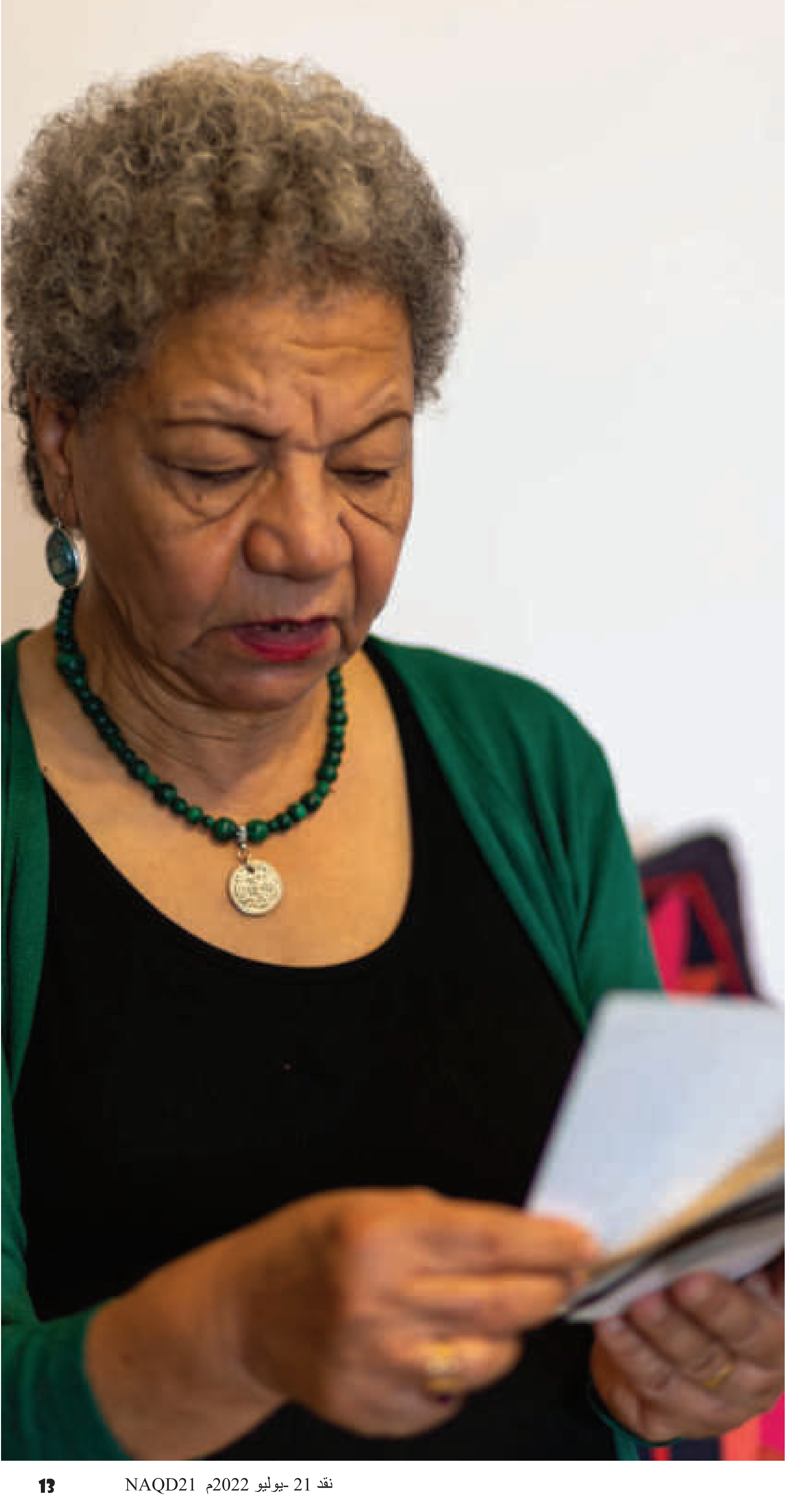
في المجموعة القصصية "عن الروح التي سُرقت تدريجيا" للكاتبة سلوي بكر، الصادرة سنة 1989م وأعيد طبعها في مهرجان القراءة للجميع والتي تقع في ثلاث عشرة قصة سنُلاحظ عدة مُلاحظات:

العنوان:

العنوان مراوغ؛ لأنه يتركنا مع تحرك ذهني كبير عن "هل تُسرق الروح، وكيف؟!"، وكأن الكاتبة تنبه المُتلقي إلى عدم ترك روحه تُسرق منه، بل وتدعوه أن يقاتل من أجل الحفاظ على هذه الروح التي تعتبر السر الأعظم، فهي ترى ما لا تراه النواظر. وأن نُحافظ على هوية الإنسان التي تُعتبر روحه عنصر أساسي في تكوينه المعنوي بل والمادي كذلك. المجموعة بعنوانها تنبهنا إلى أن لا نترك كذلك روح مُجتمعنا ولا نترك التغيير يؤثر فيها إلى أن تُسرق تدريجيًا ويعتبر مُجتمع بلا روح.

نوستالوجيا التلقي:

النوستالوجيا هو مُصطلح يُستخدم لوصف الحنين إلى الماضي، وأصل الكلمة يرجع إلي اللغة اليونانية، فهي حالة عاطفية نصنعها في إطار مُعيّن وضمن وقت ومكان مُحددين، أو يمكن أن توصف بأنها عملية يتم فيها استرجاع مشاعر عابرة ولحظات سعيدة من الذاكرة والتخلص من المواقف والذكريات السلبية، وتجدر الإشارة إلى أن نسبة كبيرة من الناس يشعرون



بالنوستالوجيا مرة على الأقل أسبوعياً. غير أنه يجب التنبيه على أن الحنين إلى الماضي كشعور إنساني طبيعي قد يتحول إلى فخ أو شرك يرهن الإنسان المُعاصر في قيوده، ويحول دون بناء مُستقبله. تعطينا النوستالوجيا في العموم، والقارئ للمجموعة في الخصوص تحسنا في حالتنا النفسية، وتعزز العلاقات الاجتماعية، فهي تزيد من رغبتنا في التواصل الاجتماعي خصوصًا مع الأشخاص الذين يرتبط الماضي بهم كالأهل وأصدقاء الطفولة ونرتبط معهم بأماكن وأحداث. يجعلنا الشعور بالحنين أكثر عطفًا وأمنًا وأكثر دفئًا؛ فهي تعزز السلام الداخلي للأشخاص. إن النوستالوجيا تجعل الأشخاص أكثر انسجامًا مع الحياة وأكثر تفاعلًا وتقبلاً للتكيف مع تقلبات الحياة التي ستواجهنا. تعزز من رغبتنا في الاستمرار بالعيش وتدفعنا لخوض تجارب جديدة. لذلك نجد قارئ ومُتلقي المجموعة القصصية في وقتنا الحالي عنده حالة من النوستالوجيا، فنجد أنفسنا نقرأ ونتأمل المشهد الجمالي في كتابة السرد عن تلك المرحلة وما بها من كتابة سردية لقصص بها حيوية ويغلب عليها الطابع الاجتماعي، ولا يجد المُتلقي مفرا من صُنع ذات مُتأثرة بذوات الشخصيات والأحداث المكتوبة، وتكوين ملامح خاصة به عبر تداعيات تلك المرحلة وظروفها وهي تمثل تداعيات تنمو وتتخلق عبر مُحيطها المحلي وكذلك موضوعاتها المستوحاة من الظرف السردي للكاتبة، أو بصورة أخرى اندماجها الأدبي مع واقع المُجتمع فتجعل المُتلقي يعيش أجواء الحياة في مصر في هذه الفترة بما فيها من مظاهر سياسية واجتماعية اقتصادية وأسرية. وتضع الكاتبة يدها على بعض المظاهر التي ترصدها، وبعض المظاهر التي بها انتقاد لبعض الأوضاع الاجتماعية في حالة من كتابة الإنثربولوجيا. هذا السرد يجعل النص غنيًا جدًا بمادة الوصف للأشكال والألوان والبنايات والشوارع وغير ذلك من بشر وحيوان ومبانٍ وأدوات وصف تزيد فيه بكثافة





لافتة تعبيرات الحركة والأصوات لأنه من المُهم نقل مشهدية بصرية بجوار الأثر الشعوري والنفسي المتروك بعد القراءة. هذا التلقي النوستالوجي يمثل ذكريات في حياة بعض المُتلقين، ومعلومات عند آخر، وأحداث من المُمكن أن تكون قد رأتها وعاشتها الكاتبة في هذا الزمن والوقت الذي يمكن تحديده من خلال إشارات مثل الأغاني الحماسية وقت بناء السد العالي، فنقرأ في قصة "مُناسبة سعيدة": "ظهرت فوز مع البنات والأولاد لتغني: "سد يا لندن سد خلي باريس تنسد"، كذلك: "وها نبني السد ولا نسأل عن حد" ص 79، بذلك تشير إلي أن زمن القصص هي فترة الستينيات والسبعينيات. بل من هنا نقول: إن المجموعة هي تاريخ وتأريخ يُعتمد عليها؛ لما فيها من ربط الأحداث بالمُجتمع وأفعال البشر فيه. وبذلك يحقق السرد قيمة تأريخية سردية مُهمة. وكل ذلك من منظور ذاتي وعبر تجربة شخصية ومُشاهدات. صنع اتصالًا بما هو تاريخي يحقق للمجموعة قيمة توثيقية بامتداد حي وحيوي رغم السرد التراجيدي الذي فيها والذي يبلغ ذروته في الاصطدام بمشاكل المرأة. يجعل المجموعة مرجعًا مُهما لتأصيل هذه المشاكل المُمتدة والتي على ما يبدو لنا أنها مشاكل أزلية لا تنتهي.

نجد تشابكا في السرد للأحداث، والانتقال بين أماكن وشخصيات تكتبها كما يحلو لها الكاتبة، وكما رأت وتترك المُتلقي مع المجموعة المشحونة بالنوستالوجيا والحنين لزمن مضى، وبذلك يُكون رؤية لهذا الزمن واستعادة ذكريات موجودة في وعي الإنسان، لكنه لا يتذكرها طوال الوقت. كما في قصة "عن الروح التي سُرقت تدريجيا" وفرضت هذه المادة الأدبية بتراكماتها وبإشكالاتها نفسها على القارئ وجعلته يعيش تلك الفترة ويعرف أحداثها وظروفها. كأن الماضي يعود من جديد، ومع القراءة يجد إنسان هذا العصر نفسه مُستعدا للقاء موعود مع الزمن الجميل كما يتصوره، وتحرك هذه التصورات حنينًا لذلك الماضي الذي يشتبك مع الحاضر في نفس المُشكلات ونظرة المُجتمع لبعض الحالات الاجتماعية أو الإقتصادية. وتبين القصص عدم تغير المُجتمع في وجود الشخصيات المُهمشة في المُجتمع مثل الباعة الجائلين ومشاكلهم وصراعهم في البحث عن لقمة العيش، وذلك في قصة "النهر بحري والنجوم نهاري" نقرأ ص 30: "كان الباعة والشحاذون قد بدأوا يتوافدون مُلقين بلفافات الحلوى الصغيرة وأنواع من اللبان الرديء علي أفخاذ الجالسين"، كذلك في قصة "فأر أبيض صغير" نقرأ: "أحست أن الدنيا أضيق من خرم الإبرة فتركت الفأر بقفصه على الصندوق الكرتوني الذي تستخدمه كمنضدة"، كذلك "وصلت إلى الصبي الجالس أمام فرش تناثرت عليه أربطة الأحذية وعلب



الكبريت والأمشاط البلاستيكية» ص 96، كذلك "توقفت بسرعة أمام الرصيف سيارة رمادية ضخمة ونزل منها في سرعة البرق عساكر وضُباط لتتطاير بعد ذلك في الهواء علب كبريت وورنيش وأحذية بلاستيكية ومسامير واختلط الضرب بالصراخ بالجري بالزعيق وكان العساكر يجمعون الأشياء من الباعة بسرعة خاطفة". مُشكلة العنوسة التي تعتبر من مُشكلات المرأة كذلك مثل قصة "لعب الورق" وكيف أن مُشكلة العنوسة قد طالت ثلاث أخوات، وتسرد الكاتبة بكل عفوية ورضى على ألسنة الفتيات مُعاناتهن فنقرأ: "إننا نملك حبًا وحنانًا نقدم منه الكثير لقطتنا ونذللها..... إلي نحن في الحقيقة نريد رجالًا نحبهم، جلدًا بشريًا نتحسسه ونتلمسه"، كل هذا بأسلوب به تقبل لأنفسهن لا يخلو من مسحة سخرية. كذلك التغير في وسائل الاتصال وطرق العزاء مثل قصة "أحزان السادة المُضحكة ومقالبهم غير المقصودة" والذي يبدو في كتابة المُفارقة بعد توضيح كتبه الدكتور عفت: "جاءنا من السيد الدكتور عفت ظاظا أن والدته السيدة فاطمة ظاظا بخير ولم يصبها أي مكروه". واهتمامات الناس واختلاف الأسعار والمُرتبات، نقرأ ذلك في قصص مثل "عن الروح التي سُرقت تدريجيا"، وقصة "الأشياء الرمادية".

يجد المُتلقي قصص المجموعة تسرد قصصا لمواقف ومُفارقات وصراعات وحكايات مصدرها الأنا وما يحكيه من يحيطون بهذه الأنا، كأن تحكي الأم أو الجدة. هي قصة الزمن أو قصص زمنية وغير ذلك، وهذا كله يمكن أن نجد تجلياته بوضوح في القصص بزوايا نظر تشخيصية، وبنبرة لاذعة أحيانًا ونقدية بطريقة غير مُباشرة عن الفساد. كذلك تسرد القصص مُعاناة المرأة اجتماعيا وماديا في كل مراحل حياتها وصراعها على تحقيق وجودها. نقرأ ذلك في كل قصص المجموعة ولا تخلو قصة من أن تكون شخصية المرأة بطلة محورية فيها مثل قصة "كل ذلك الصوت الجميل الذي يأتي من داخلها" عندما وجدت بطلة القصة صوتها الذي له دلالة هويتها لا تجد من يشجعها أو يصدقها في دلالة طمس هذه الهوية وهذه الذات. نجد أن هذه النظرة ما زالت موجودة حتي الآن، فالنظرة للمرأة لم تتغير كثيرًا بل وما زالت هي نفس مشاكلها من البحث عن الذات التي إذا ما ظهرت بشكل أو بآخر ولا تجد تشجيع أو تفهم مما تعانيه من اضطهاد في عملها، بل يصل الحد إلى استمرار النظر إليها كجسد فقط في الكثير من مجالات العمل عامة، وفي العمل بالصحافة والأدب خاصة نقرأ ذلك في قصة "النهر بحري والنجوم نهاري" ص 33 عن، وما عانته، هذه الفتاة عندما قابلت رئيس التحرير وقال لها في النهاية جملة أوجزت الكثير من وجهة نظر الرجل لها، فنقرأ: "كنت وقتها أفكر في كلام رئيس التحرير الذي يكتب الروايات ويظهر في برامج التلفزيون الذي قال لي: إن الموهبة

لا تكفي، فالاتصالات والعلاقات والإصرار على النشر مُهم جدًا، وأنت واحدة، يعني مُمكن تستفيدي جدًا من هذا الوضع". ومشاكل المرأة المُطلقة أو المعيلة والتي تبحث عن لقمة العيش ولو علي قارعة الطريق وما تعانيه من مُشكلات. مثل قصة "الطرح السود"، وقصة "فأر أبيض صغير".

نجد أن هؤلاء النساء قد لا يعرفن خبرات الحياة بظروفهن المعيشة، لكنهن يعرفن الحق بفطرتهن الطيبة. الحق الذي تبحث عنه حتى الآن، وتحاول الحصول عليه. مُشكلة الأرملة التي لا تجد حلا لها غير التفكير في زوج آخر لمواجهة نظرة المُجتمع لها ويكون هو الحل لمُشكلتها الاقتصادية من الإنفاق على أبنائها، مثل قصة "انتظار الشمس" ص 43.

الإنثربولوجيا في المجموعة القصصية:

جاء تعريف علم الإنثروبولوجيا في كتاب "مدخل عام في الإنثروبولوجيا" للكاتب مُصطفى تيلوين، بقوله: المعني الفلسفي العام: "الإنثروبولوجيا هي علم وصفي للإنسان"، والتعريف الاصطلاحي: "هي علم من العلوم الإنسانية يهتم بمعرفة الإنسان معرفة كلية وشمولية". ومن رأي المُؤلف أنها: "الإنثروبولوجيا علم من العلوم الإنسانية يهتم بدراسة الإنسان من حيث قيمه- قيم جمالية، دينية، أخلاقية، اقتصادية، وثقافية، واجتماعية- ومُكتسباته الثقافية. ص 20[2]

موضوعات الإنثروبولوجيا تتمثل في تحديد القوانين العامة لحياة الإنسان في المُجتمع، والإنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية "تدرس المُجتمع من خلال وظائفه الحيوية ومن خلال نزاعاته وصراعاته وتغيراته" ص 34 نفس المرجع. تُعرف الإنثروبولوجيا بصورة مُختصرة وشاملة بأنها "علم دراسة الإنسان طبيعيًا واجتماعيًا وحضاريًا"؛ لذلك فالمجموعة القصصية تقدم لنا صورة خصبة وغنية للحياة في القاهرة ومظاهر الحياة فيها في ذلك الوقت في حالة من رصد إنثروبولوجي للإنسان وتغيراته المُجتمعية والاقتصادية.

هذا السرد يجعل النص غنيًا جدًا بمادة الوصف للأشكال والألوان والبنايات والشوارع وغير ذلك من بشر وحيوان وجماد ومبانٍ وأدوات ووصف تزيد فيه بكثافة لافتة تعبيرات الحركة والأصوات، لأنه من المُهم نقل مشهدية بصرية بجوار الأثر الشعوري والنفسي المتروك بعد القراءة. المجموعة بها تأريخ لهوية المُجتمع في هذا الوقت، وكيف كان شكل الشارع والحالات الاجتماعية لدي الإنسان، وهذه الإشكالية هنا في قلب الإيقاع السريع للغاية للتغيير وما حدث من تغيير لهذه العادات المُجتمعية، وما يتمثل من الخوف الإنساني من المُستقبل وفقد الهوية العامة للمُجتمع مع وجود الأدوات التي يطورها إنسان العصر الحديث. لذلك فقد تشكل الذكريات في المُقابل زادا ثقافيا ومددا إبداعيا يتبدى في الكتابات، وبداخله المُفردة، أو الحدث، أو الشعور ذاته، كل هذا يتحول إلى كائن حي له ذاكرته عندما يدخل ضمن سياق أو بنية إبداعية. ومن هنا تعتبر النوستالوجيا وسيلة جيدة في مواجهة التحولات المُجتمعية والثقافية التي تواجه أفراد المُجتمع وتكون غير مرغوب فيها، وترتبط الإنثروبولوجيا بذلك؛ فهي حالة توثيقية للحياة الاجتماعية في مصر في فترة زمنية مُعينة لذلك نجد المكان مكونا جوهريا في كتابات وكتب تعبر عن الإنثروبولوجيا فضلا عن النوستالوجيا وألوان الحنين. تقدم لنا الكاتبة سلوى بكر العديد من الصور لمصر ومُدنها مثل القاهرة والشوارع والقطارات التي ما زالت تعيش في أذهان أبنائها الذين أحبوها قبل أن تدخل فيما عرف بالتطوير الذي أدى لاختفاء أماكن قديمة بشوارعها وأسواقها ومقاهيها على ذكريات حميمة لدى من عرفوها. وذلك لأن شكل وتخطيط الشوارع بما فيه من ميادين وكباري له ذاكرته الإنسانية. تحدثت عن أسماء وأنواع بعض البضائع التي كانت، وما زالت، حاضرة في ذاكرة أجيال من المصريين فيما أشارت إلى الأنواع الجديدة والمُبتكرة من بضائع الباعة الجائلين ومحلات الأحذية، لكنها سنة الحياة وتعايش الجديد والقديم. نجد رصد هذه التغيرات واضحة في النص

الذي يحمل عنوان المجموعة "عن الروح التي سُرقت تدريجيا" على سبيل المثال، فنجد سرد لبنايات مثل دار الأوبرا ص 21: "يوم حريق الأوبرا.... تزوج شاكر من سامية"، كذلك "سبب حزن شاكر..... فهو مُحب للثقافة متذوق للفنون التي شاهد بعضها على مسرح الأوبرا.. إنه كان يحب المبنى ذاته"، وشرحت شكل الأوبرا بمقاعدها وأرضها. كذلك عاداتهما من ذهابه هو وزوجته إلى دور السينما، أو مُشاهدة المسرحيات أو فرق الفنون الشعبية. كثير من هذا الرصد الذي يعطي للمُتلقي صورة مشهدية لحياة أسرة في هذا الوقت، وكيف تبدلت الظروف إلى الجلوس أمام التلفزيون نقرأ ص 24: "تبدلت عادة الذهاب إلى السينما بعادة جديدة لشاكر وسامية: الجلوس أمام التلفزيون مساء كل يوم. وتغير ذائقية ونوعية الأفلام، فتحولت عناوينها، نقرأ ص 25: "موعد القتلة والتنين الدامي ووكر الأشرار"، والكثير من التحولات في ذائقية أفراد المُجتمع لكثير من الأشياء، وحتى في ديكور البيوت. كل ذلك في سرد لأفعال أبطال العمل. ونجد أن ليس كل تطور أو تحديث محمود، لكن هناك ما يغير من الهوية الثقافية للمُجتمع. هناك كذلك رصد اقتصادي، وتغيير في أفعال الشراء والمُرتبات والقوة الشرائية للمُجتمع. هذا يعتبر دراسة للإنسان المصري في هذا الزمن. نقرأ ذلك في نص "الأشياء الرمادية"، ورصد لشكل الشارع ومحلاته وواجهاته الزجاجية. وهناك رصد مُجتمعي خطير في هذا النص، فنقرأ ص 38: "نظرت إلى الوجهين الموردين للمُحجبتين حيث زججت حواجبهما واكتحلت العيون"، وبعد ذلك نقرأ: "كلها هدايا، لأنهما مُسافرتان إلى الخليج وأنهما زبونتان تأخذان كل سنة عند عودتهما لعملهما هناك، كمية كبيرة من الأحذية كهدايا لأصدقائهما.... لأن الجلد هناك غير متوفر وثمنه مُرتفع"، كل هذا في سرد لرصد تغير كبير في المُجتمع، وظهور طبقة جديدة اختلف دخلها، وظهور ما يعرف بأغنياء حصلوا على أموالهم من العمل في الخليج. هذا يحيلنا إلى أن الزمن له دورا كبيرا في



المجموعة القصصية، وارتباط مُصطلح النوستالوجيا ونظرية الإنثروبولوجيا بها، لأن الإحساس لا ينشأ داخل نفس الإنسان عامة، والمُتلقي خاصة إلا بتذكر فترة زمنية سابقة من الماضي.

توضح المجموعة علاقة الإنسان بالزمن، وهي علاقة وثيقة وحاكمة لظواهر وجودية مثل النوستالوجيا ورحلة الإنسان مُنذ لحظة الوجود وحتى لحظة الرحيل، وتحولاته عبر رحلة حياته، وتأثيرات الزمن عليه وفيه. وهناك حالات مقاومة لهذا الزمن أو التمرد على قيوده وحتمياته أو مروره. يحاول الإنسان وسط آلامه وإيقاع الحياة السريع والتغيرات المُتسارعة أن يجد في زمنه الماضي ملاذا آمنا.

تناقش المجموعة القصصية "عن الروح التي سُرقت تدريجيا" قضايا مُتعددة بين محاولة التغلب على المُعاناة للمرأة وإيجاد مكان لها في المُجتمع، ومحاولة إثبات ذاتها، ورصد الكثير من المُشكلات والمظاهر المُجتمعية، وقد استلهمتها الكاتبة من مُعايشة واقعية للتاريخ، وكتبتها بخيالها الواسع ولغتها المشحونة بالشجن في الكتابة عن المرأة المُهمشة ومُعاناتها التي ما زالت موجودة. وبين جدل الواقع والخيال في الكتابة السردية كان الحنين حاضرا في إبداعات الكاتبة بالنسبة للمُتلقي الذي عاش أجواء لم يعشها أو تذكر زمن يترحم عليه بما كان فيه من مظاهر.

1 - القصة القصيرة: دراسة ومُختارات/ د. الطاهر مكي/ دار المعارف/ 1999م/ ط 8/ ص 99.

2 - مدخل عام في الإنثربولوجيا/ مُصطفى تيلوين/ دار الفارابي/ بيروت/ لبنان/ ط 1/ 2011م.



أدب

الثيوصوفيا والانعتاق من وثنية الذات في رواية "شوق المُستهام"

قراءة نفس/ فلسفية



د. رشا الغوال

مصر

مُقدمة:

"الثيوصوفيا" الروحانية: تعني الحكمة الإلهية، والمُصطلح مُركب من الكلمتين اليونانيتين ثيوtheo التي تعني الإله، و صوفياsophia التي تعني الحكمة. وفلسفة "الثيوصوفيا" قائمة على فكرة مفادها أن الحقيقة واحدة، مُؤكدة على وحدة الأديان في الجوهر، اعتمادًا على تطور الوعى الإنساني، في حال "الانفتاح على الخبرة" الذي يتمثل سيكولوجيًا في رؤية الجديد، الملموس، غير الرمزي، ورؤية العام، الشامل، المُجرد[1] والوصول إلى الحكمة الإلهية بحاجة إلى عقبات حياتية؛ لتعلم الدروس التي لم تُدرَك قيمتها سابقًا، على أن يتم ذلك من خلال التأمل والاتحاد المُطلق بالكون، وصولًا إلى وحدة الوجود.

أما عن رواية: "شوق المُستهام" الصادرة عام 2015م عن مركز الأهرام العربي، للكاتبة: سلوى بكر، فهي تبدأ من دير: مريوط، على لسان الراهب المُطبب "أمنيوس" الذي يسمح له الأب "بالامون" بالخروج لزيارة أمه التي اشتدّ بها المرض في بلدة: قربيط، وتقع بالقرب من: بسطا وتمي، فيلتقي بالشيخ العابد "بمانتيوس" الذي يهمس إليه بأن الرب يدعوه لما هو أبعد من مُجرد زيارة أمه المريضة، تبدأ بعدها رحلة الراهب في الصحراء حتى يصل إلى مدينة: الإسكندرية، ومنها يركب النهر هابطًا إلى مُدن وبلدات، واصفًا الأماكن التي تقابله، والشخصيات التي أصابها الجدري، فيبدأ في رحلتة بحثًا عن دواء لشفاء الناس، بعد علمه بموت الأم وإصابة أخته الصغرى "تكلا" بالعمى، حتى يتعرف على "ابن وحشية النبطي" كلداني الأصل، أثناء رحلته إلى: دندرة وتنعقد بينهما مودة روحية برغم اختلاف العقائد

قراءتي تعد محاولة لرصد مضمون الخطاب السردي الناهض معرفيًا على الوقائع التاريخية، مما يدل أولا على تطور الوعى بالماضي، وما أحدثه من تأثيرات مُمتدة في الحاضر، ثانيا من أجل تأمل التحولات المُجتمعية التاريخية كخطاب مواز يمكن من خلاله توجيه الوعى

الإنساني إلى قيمة الفهم.
فإذا ما افترضنا مع" هيجل" أن هناك ثلاثة تصورات للتاريخ هي:
1 - التاريخ الأصلي: الذي على بطل الرواية "أمونيوس" أن يخبرنا به، باعتبار أنه يحكي لنا لحظات حياته المُعاصرة، (الحكي هنا يُعدّ عملًا توثيقيًا).
2 - التاريخ الفلسفي: الذي سعت المُؤلفة إلى تبنيه، إذ أنها قدمت لنا التاريخ من خلال تأمل الفكر السائد في حقبة زمنية مُحددة.
3 - التاريخ النظري: فيختص به المُتلقي، وكذا الناقد للرواية بهدف استخلاص القيم المُضمرة، والإجابة على التساؤلات البحثية التي تقارن التصور الأصلي للبطل بالتصور الفلسفي للكاتبة.
تأخذنا هذه التصورات الثلاثة إلى "المستوى الدلالي" للرواية، وأعني به ما تم سرده في هيئته الملفوظة على لسان الراوي العليم بطل الرواية، و"المستوى التداولي" وهو المعنى المُضاف إلى هذا الملفوظ السردي، الذي اتضحت فيه القصدية التي توجه المُتلقي إلى الأبعاد المعرفية، وفهم الدوافع الإنسانية التي أدت بالشخصيات إلى التفكير والشعور والسلوك بطريقة ما[2] والانعتاق الكامل لا يكون إلا بعد أن نجتاز عوائق الحياة؛ وبه تحدث النجاة والتحرر الروحاني من خلال انصهار الذاتي في الكلي، وصولًا للمعرفة كغاية أبدية.
يمكننا تناول رحلة البطل وانعتاقه من وثنية ذاته من خلال المباحث التالية:

المبحث الأول: تقنيات الزمن وعلاقته بالدلالة وتمثلات الذاكرة:

"كنوزك يا مصر لا هي فضة ولا ذهب، كنوزك مدفونة في كتب من مضى ومن ذهب"
النص الروائي دال في الأساس على رؤية الكاتبة، وموقفها الوجودي من درامية "الحياة/ الحكاية"، و"صراع" الإنسان الذي قد يتمثل في ثنائيات "الذاكرة/ الاعتقادات"، و"الحاضر/ الاسترجاع"، ويستحيل فهمه مُنفصلًا عن الزمن الذي أنتجه.

دلالات الرواية الزمنية ترتبط في المقام الأول بانتقاء الكاتبة عندما تستقي إلهاماتها من التاريخ، وتمنح للمُتلقي عددًا من القيم المعرفية القابلة للتأمل منها:

أولًا: تذويب المنظور الزمني كمقصد تواصلي، فمثلا تحدثنا عن شخصية "ابن وحشية النبطي" وكتابه "شوق المُستهام في معرفة رموز الأقلام" التي يمكننا التحقق من صحة وجوده في الواقع؛ مما يؤكد نجاح الكاتبة في ربط السياق النصي بالزمن، وبالمعارف الموسوعية الخاصة بشخصية تاريخية لها أهميتها.

ثانيًا: إمدادنا بمعارف عملت على تنظيمها ذهنيًا من خلال إلقاء الضوء على التفاصيل الدقيقة عن فترة زمنية مُحددة.

بما أن حركية الزمن من الحاضر إلى الماضي تحمل آثار التحول، فقد انصبت المُقاربة التداولية للزمن على دور السياق المُجتمعي، وقصدية الخطاب من دون إغفال لمقاصد باقي الشخصيات ودوافعهم، لنجد أن "زمن الخطاب" اعتمدت فيه الكاتبة على سرد الحاضر ثم "الاسترجاع" من الذاكرة؛ فالأحداث تبدأ من إدراك البطل "أومنيوس" لذاته عروجا على الماضي، وصولًا إلى تصوير مُعاناته، سعيًا إلى شفاء الناس، مُضمنا الخلاص الذاتي "الانعتاق"، من خلال إعادة الإتزان النفسي بين ما يؤمن به، وما يتوق إليه من معرفة.

تبدأ الحكاية من "استرجاع" زمن الطفولة الخاص بالبطل المولود ببلدة: قربيط في مُنتصف شهر"هاتور" بقوله: "ولدت ذات فجر بعد مخاض أليم لأمي، التي كان بطنها قد طرح قبلي عشرة بطون، لم يعش منها غير اثنين وأنا، فنذرني أبي الفلاح للبيعة، لو أكرمه الرب وأحياني حتى أبلغ العاشرة" ليصبح راهبًا مُطببًا بدير: مريوط، بعد انقطاعه للديرانية إلى أن بلغ الرابعة والعشرين من عمره، وترك كل ما هو علماني وجسداني، وتم تصنيفه ضمن الرهبان الودعاء المُسالمين، بعد أن ميزه رئيس الدير الأب "بالامون" صاحب الشفاعات بالحرف القبطي يوطا.

مُضفرة ذلك "السرد الاسترجاعي" بالحكاية كلها، من خلال وصف الأوضاع المُجتمعية المُفخخة بالقلق، يقول الراوي:





"حيث كان التضييق يتم على البيع والديورة شيئًا فشيئًا، وفرض الخراج على الفلاحين"، وحتى الصلاة التي كانت في المُبتدأ تتلى بالقبطية، قام بعض آباء الكنيسة بتعريبها مع وفود العرب الإسماعيليين، بعد اختلاط لسانهم مع اللسان القبطي، مع تراوح ذلك- أى السرد الاسترجاعي- مع "السرد الاستباقي" الذي بدأ بعنوان: إشارات الشوق لتوجيه المُتلقي نحو قصدية الحكاية، وظهور شخصية "مانتيوس" العابد الذي: "يطوف ويجول، يظهر ويختفي، وهو لابس الخرق حتى في أكثر أيام الشتاء"، والذي قال للبطل الذاهب لرؤية أمه المريضة: "مرضي بمشيئة الرب في تسفارك الطويل، إن الرب يدعوك لما هو أبعد من ذلك فليوفقك لما فيه الخير والصلاح، ولسوف ترى ما لم تره عيناك من قبل"، هنا تكمن أهمية الإشارات وما تنهض به من تهيئة المُتلقي لتأويل الأحداث الآتية.

ثم يبدأ تدفق الزمن من دون إغفال للامتداد الرمزي للذاكرة، فنُلاحظ أن نظرة البطل للعالم تشكلت انطلاقًا من أصوله، واعتقاداته القيمية؛ لذا كان "المونولوج الذهني" وما يحويه من تساؤلات قلقة سيد الموقف، وقد اتضح ذلك في قوله: " كنت أفكر في اللذين عاشوا قبلنا في هذي البلاد ولماذا لم يبتدعوا علاجًا لذلك المرض الخطير"

كما اعتمد الراوي على "تسريع" زمن الحكاية تارة، من خلال "تلخيص" الأحداث التي استغرقت سنوات في بضعة أسطر يقول الراوي: "طول تسفاري لم ينقطع تفكيري في أمي، وكانت تصاوير لها تمر بمُخيلتي، فأتذكر وجهها الطيب الرائق، ونظراتها الحانية الطالة من عينيها المكحولتين دائمًا/ مُسترسلًا في تذكر ما كان من أمر عائلتنا أيام حياة أبي قبل وفاته مفلوجًا بسبب أن أختًا له تزوجت برجل ملكاني لا يتبع كنيستنا اليعقوبية"، بينما تم "توقيف" زمن الحكاية كمدلول، و"تسريع" زمن الخطاب كدال، من خلال المشاهد الوصفية، التي توجه المُتلقي إلى ما هو واقعي كوصف الشخصيات والأماكن، وإلى ما هو معرفي كتقديم المعلومات الجغرافية والتاريخية، مع مُلاحظة أن العلاقة بين استجابة البطل لحركية الزمن وحتمية الرحلة وتمثلات الذاكرة هؤلاء ساهموا في إدراك ذاته الزائفة، وأسهم في إنتاج المعنى، وتم ذلك عبر محورين: النسق التصوري الذي ارتبطت به تجارب الشخصيات بسلوكياتها، و"المشهدية" القائمة على "الحوار" بين الشخصيات، وذلك عندما تطابق "زمن الحكاية" مع "زمن الخطاب"، مثل الحوار الذي دار بين "أمونيوس" وأخته "تكلا":

"_ تكلا يا أختي الحبيبة، ماذا جرى لكِ، ألم تعودي تبصرين؟

_ لا أرى قليلًا، عمومًا لست وحدي في ذلك، فكثير من أهل بلدتنا أصابهم ما أصابني خلال الوباء.

_ يا ألله، كل هذه الندبات يا تكلا؟

_ البلاء لم يفارقنا مُنذ سنة/ لقد أفنى الوباء كثيرًا من الناس".

لأن "التصورات" مرايا عاكسة للمشاعر من خلال الروابط التاريخية، يمكننا اعتبار تحديد الكاتبة للإطار "الزمكاني" لأحداث الرواية مُساهمة منها في كشف التحولات الدينية الناتجة عن التحولات المُجتمعية



التي وقعت لأهل مصر؛ فالتوثيق التاريخي هنا هو الذي منح المُتلقي ملامح وسمات التحول المُجتمعي الواقعي من دون إغفال لقيمة المُعتقدات الدينية ورمزيتها كموضوع للاستلهام والتعايش السلمي مما أدى إلى ذوبان الميراث الروحي في نهاية الأحداث.

المبحث الثاني: وثنية الذات وثنائية "العبودية/ الحرية":

برزت في الرواية ثنائية أخلاق "العبودية/ الحرية"، فُرضت الأولى "العبودية" بالإجبار في بداية الرواية: يقول الراوي العليم: "نذرني أبي الفلاح الذي هو أبو جرج بن مرقوريس للبيعة" وتجلت الثانية بالاختيار "الحرية"، في ختام الأحداث، بعد مصاحبته لابن وحشية النبطي يقول: "الإشارات، إنها الإشارات يا أومنيوس، وخلال تلك اللحظات التي لن أنساها ما حييت، كنت قد قررت قراري، وحسمت أمري، متوكلًا على الرب الذي بيده مصيري وقدري".

تدفعنا هذه الثنائية لمحاولة فهم قصدية الكاتبة، من التمييز بين معنى "الجمعنة" التي رأينا من خلالها الكيفية التي تحرك بها بطل الرواية "أومنيوس" كنسخة مُتكررة عن الجماعة التي ينتمي إليها، ومعنى "الفردانية" التي يمكن تشبيهها بالطيف الوامض أمام عقله من بداية الأحداث، وأثناء رحلة البحث عن علاج للأمراض المُتفشيه، من هذا المُنطلق يمكننا النظر إلى فردانية البطل، بوصفها الحالة التي أصبح من خلالها كيانًا مُستقلًا عن الجماعة السيكولوجية، وقادرًا على اتخاذ قراراته.

إذا ما افترضنا أن "وثنية الذات" هى جوهر التشتت، والاغتراب عن الذات، فالاعتقاد بأن الحقيقة تكمن في السير خلف تعاليم "الجماعة السيكولوجية" يُعد مُرادفًا للوجود المُنعزل، خاصة إذا كانت تلك الجماعة تعاني من "قلق مُمارسة الحرية".

لقد تجلت "الواقعية النفسية" في أحداث الرواية عبر "الإسقاط التصوري الحُلمي" للرغبات المعرفية، وتسلسل الكيفية التي استطاع البطل بها تحطيم "وثنية ذاته" من خلال الخروج عبر انطلاقة أخلاقية واجبة، وصولًا إلى الانعتاق من أسر اعتقاداته وتفعيل الحس الإنساني المُشترك، فالحلم الأول كان لبطل الرواية "أومنيوس" الذي قال: "رأيت فيما يرى النائم أنني أخوض في مخاضة ماء لانهاية لها، إذ كنت كلما اتجهت لأسير طالبًا الخروج منها لا أجد حولي غير الماء، بينما السماء فوقي رمادية مُضببة بضبابات داكنة لا تستبين منها زرقة أو بياض، صلبت ودعيت الرب طالبًا الخلاص، وما هى إلا هنيهات حتى رأيت نورًا عظيمًا ينبثق من بين الضباب، وفجأة جاءني صوت ذلك القس الذي نصحني بالصمت عندما كنت مُجتمعًا مع أهل البيعة وقال بنبرات مُطمئنة: اذهب إلى حيث كان أولئك الذين فكروا في الخلق والخليقة وابتداع الكون".

بدت البيع هنا كمستودعات للذاكرة الجمعية في رفض كل ما جاء من العلوم، والحكمة، والفلسفة الوثنية، كأنها تصوغ هويتها بفكرة انتماء الأفراد لها من خلال شرف الانتساب والعبودية وتقديس الآباء، والنصوص من دون حراك معرفي يسعى إلى الفهم والتفسير والتجديد، بينما البطل

يسعى إلى الإدراك، والمعرفة التي تمارس فاعليتها في إنقاذ الناس من الأوبئة والأمراض.

تجلى أيضًا "الاسقاط التصوري الحُلمي" في حُلم "ميناب" يهودي الديانة، الذي كان تاجرًا للرقيق، لكنه آمن بالسيد المسيح بعد أن تجلت له رؤيا تكررت ثلاثًا، يقول عنه "أبانوب": "كان يرى السيدة العذراء وهى تأتي إليه فتفتح باب الخان، وتخرج كل من فيه من الجواري والغلمان، وكان هذا المكان هو محل تجارته في مُبتدأ أمره"، ساردًا الكيفية التي انتقل بها من وثنية ذاته الواقعة في فخ الامتثال للرغبات وتجارة البشر، إلى رحابة ذاته التي تمارس حريتها بوعى كامل، لا غرابة في ذلك فأهم شروط النجاة للإنسان في العهد القديم تتلخص في الإيمان الكامل بالله واتباع الشريعة الإلهية وقوانينها[3].

تظهر- أيضا- قصدية الكاتبة في رصد "الثنائية الوجدانية" التي هيمنت على أصحاب الديانات في زمن الأحداث، فنراها قامت بالتعبير الضمني عن العرب الذين تذرعوا بالعقيدة بسطًا للنفوذ السياسي- من وجهة نظر قبط مصر- مع دحض الفكرة من خلال تحريض المُتلقي على إعمال العقل.

فإذا ما كان العرب بعقيدتهم الإسلامية يسعون لمحو مُعظم التشكلات المسيحية، فإن البيع المسيحية كانت تسعى، أيضًا، لمحو كل ما يقابلها من الديانات الوثنية، ولفائف الفلاسفة والحكماء، فنحن أمام سُلطة دينية قائمة على محو كل ما يخالفها شكلًا ومضمونًا من خلال التعايش المشروط.

إذا ما كان انصار السيد المسيح يعتقدون أن خلاصهم نابع من الإيمان بالفداء، فلماذا ترى كل طائفة منهم أنها الأحق بالنجاة[4]، اتضح ذلك في ذكر "أومنيوس" لأمه والغصة التي لم تفارق روحها بسبب أختها الوحيدة وتوأمها التي"تزوجت برجل عربي إسماعيلي مُنذ سنوات بعيدة"، وكذلك أبوه الذي مات مفلوجًا "بسبب أن أختًا له تزوجت برجل ملكاني لا يتبع كنيستهم اليعقوبية، ويعتقد في التجديف بطبيعة الرب" مُعرجة على كيفية الانتقال من إنسان تحاصره الشكوك باعتباره مرآة لتوقعات الآخرين، إلى إنسان اتجاهاته مُحددة، وتنتمي إليه.

خاتمة:

في رواية: "شوق المُستهام" تلاحقنا إشكالية الأفكار التي أرادت الكاتبة: سلوى بكر صياغتها من منظور منطقية المعنى، فنراها سعت ضمنيًا- من خلال التأريخ لأحداث فترة زمنية مُحددة- إلى تحريض المُتلقي على حفظ هويته الروحية، تم ذلك عبر وعيها الفلسفي بالتاريخ، الذي نعتقد أنه لا يقتصر على أمة بعينها، إنما ينصب على الجدل القائم دائمًا بين الكتابة المُتخيلة، ولغة الإشارات والطقوس، والخطابات التاريخية ومرجعيتها.

الراوي العليم ارتكز في خطابه على حكاية ذاتية، تستحق أن تروى كتأريخ لتحولات الإنسان، ويقينه القيمي في ظل تحولات العالم، ووحدة الوجود، لذا فإن السرد التاريخي كان من أجل الكشف عن العلاقة الجدلية التي تربط الإنسان بالزمن الواقعي انطلاقًا من "صراع" الذات، وحيرتها، وتساؤلاتها وصولًا لبلورة الوعى بالرؤية الإنسانية ككل.

"شوق المستهام" رواية ذات إطار سردي تاريخي، يهدف إلى الإحالة إلى الذاكرة كفعل ارتدادي، اعتمدت أحداثها على الخلفيات التاريخية الوصفية، وتشكيل العالم المُتخيل من خلال الشخصيات والحدث الرئيس، وما يتفرع إليه من أحداث هامشية مُؤثرة، ورد بها أسماء شخصيات وأماكن لها مرجعيتها التاريخية مثل: بيعة "سنجار" التي بها جسد القديسة "تكلا" تلميذة "بولس الرسول" التي كانت من أهل أنطاكية، و"جراجوس" بلدة القديسة "فيرينا" التي ذهبت إلى بلاد الروم مع الكتيبة المصرية التي حاربت هناك بأمر الامبراطور الوثني "مكسيميانوس" وبقيت هناك لتعلم الناس النظافة والطهارة والتمريض، و"سمنود" بلدة الكاهن الأكبر "مانتون" الذي كان أعلم أهل مصر بتاريخ ولغة القدماء زمن الحاكم الإغريقي الوثني "بطليموس"، و"عون" بلدة "إسينات" زوجة نبي الله "يوسف"، و"فيثاغورث" الذي عاش في "مصر" مدة اثنتين وعشرين عامًا، وتعلم الكثير عن أسرار الكون وخالقه من كهنتها، و"أفلاطون" الذي عاش فيها تسعة عشر عامًا، وبلدة "أخميم" و"ذو النون" العابد الذي حرص "ابن وحشية النبطي" المُسلم الكلداني الأصل على زيارته، وكأن بطل الرواية "أومنيوس" ومسلكه دالًا على رصد الكاتبة "للتمثل التاريخي" كهوية سردية قائمة على تشكيل جديد يستهدف التعبير عن الوعى الجمعي، مع مُلاحظة أن هدف الرواية محل القراءة ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل إيقاظ الناس الذين برزوا في تلك الأحداث.

إن البنية الحكائية هنا تعد سردية بحثية ناهضة على استعادة الحقائق، وتوثيقها من خلال استلهام روح التاريخ، وتوظيف ذلك الوعى الجمعي، وما أدى إليه ذلك من تقاطع المرجعية التاريخية مع المُتخيل الحكائي، ذلك المُتخيل الذي أوضح رسالة الكاتبة الضمنية في التركيز على فترة زمنية مُحددة، والاعتماد على آلية الحذف لربط الحقب الزمنية المُتباعدة التي قد تتفق في السياق، مع مُلاحظة أن اتباع آلية الحذف هنا منح الأحداث انسجامًا دلاليًا، فإذا كان التاريخ يرتبط بالحدث، فإن وظيفة الحكي هى البحث في دوافع التعايش، أو الاعتراض، أو السعي إلى المعرفة، أو كبحها، والوقوع في فخ الامتثال، وأثر الانعتاق من "وثنية الذات" على "الجماعة السيكولوجية" أولًا، والمُتلقي للعمل ثانيًا.

1 - رشا الفوال/ 2022م/ عملية الإبداع في شعر العامية: دراسة سيكولوجية/ رسالة دكتوراه/ كلية الآداب/ جامعة المنصورة/ ص 22.

2 - فريدريك هيجل/ 2007م/ العقل في التاريخ/ ترجمة: إمام عبد الفتاح/ المُجلد الأول/ ط 3/ دار التنوير/ بيروت/ ص 67.

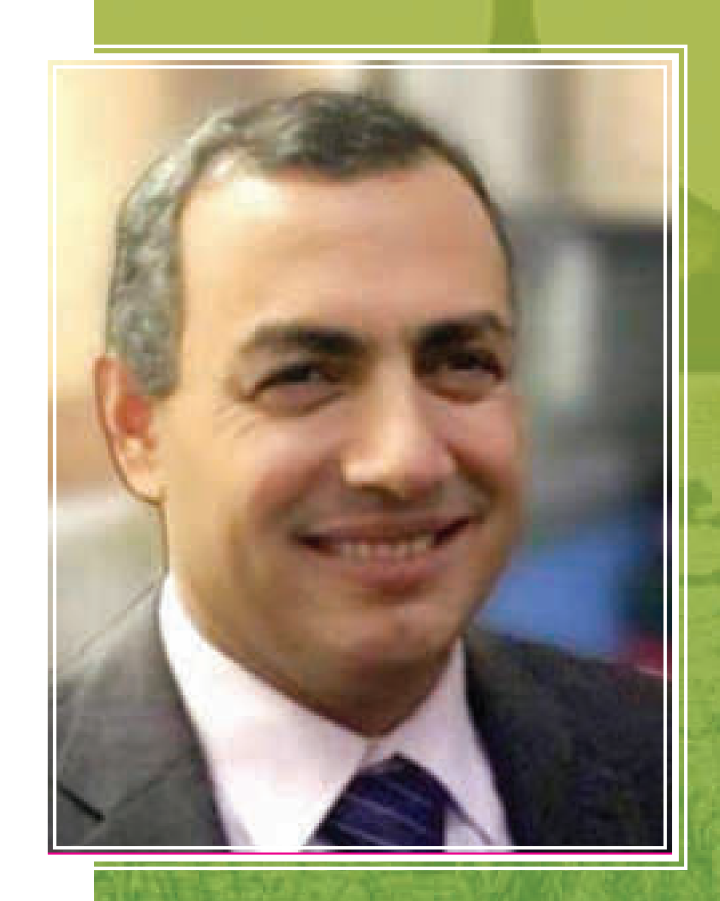
3 - جورج لوكاش/ 1986م/ لرواية التاريخية/ ترجمة: صالح جواد كاظم/ وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد/ ص 7.

4 - ساجد مُنير/ 2002م/ المسيحية (النصرانية): دراسة وتحليل/ ط1/ دار السلام للنشر والتوزيع/ الرياض/ ص 129.



أدب

رواية "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء" وحلم الخلاص



د. عايدي علي جمعة

مصر

أستاذ الأدب والنقد
كلية الإعلام/ جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب.

يتكون عنوان رواية "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء" للكاتبة المصرية سلوى بكر من ست كلمات ظاهرة: ثلاثة أسماء وحرفين وفعل مضارع، وهي كلمات تكوّن جملة اسمية، ولكن خبرها جملة فعلية، مما يشير إلى تعقيد الموقف.

تستدعي كلمة العربة ثيمة السفر والتنقل من مكان لمكان، وهي ثيمة أصيلة في الوجدان البشري، فمُنذ أقدم العصور والإنسانية قد عرفت الترحال الدائم، ولكن هذا الترحال هنا يشير إلى وسيلة عصرية من وسائل التنقل، بعدها كلمة الذهبية في موقع الصفة لكلمة العربة فتحرك مُؤشر الدلالة إلى منطقة الحلم والأمنيات، ففي الواقع لا يوجد عربة يستخدمها الإنسان في سفره وهي مصنوعة من الذهب الخالص، ولكن قد يوجد عربة لونها ذهبي، وهنا ندخل في عملية مُخايلة بين منطقة الواقع ومنطقة الأمنية، بعد ذلك يأتي الخبر جملة فعلية فعلها مُضارع، ولكن هذا الفعل جاء منفيا بلا التي تفيد النفي التام، ثم يأتي حرف الجر إلى، بعده تأتي كلمة السماء بما فيها من مد ليقف عندها العنوان، وهنا تظهر من خلال هذا العنوان ثنائية الأرض/ السماء، فقد استدعت كلمة العربة الأرض، بما فيها من واقع ضاغط، في حين جاءت كلمة السماء لتستدعي عالم الخلاص من هذه الأرض وما فيها من ضغوط.

مثّل هذا العنوان بؤرة دلالية ظل إشعاعها قويا جدا عبر متن الرواية نفسها، وظلت ثنائية الأرض/ السماء، الواقع/ الحلم، السجن/ الخلاص حاضرة مُنذ البداية حتى النهاية.

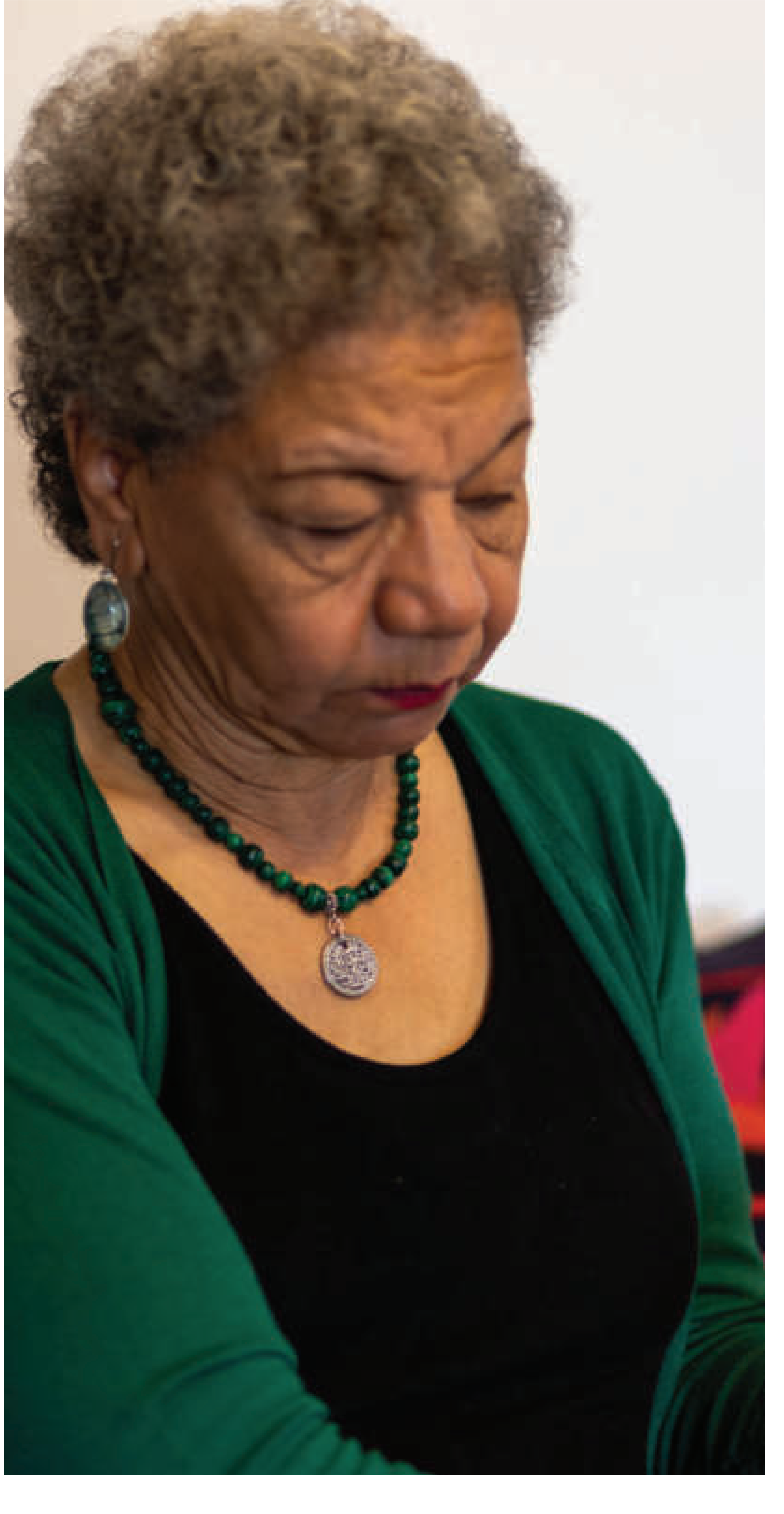
دارت أحداث هذه الرواية في سجن النساء، وبالتالي تكشف عن نماذج مُختلفة للمرأة، ولكن هذه النماذج دخلت السجن لأسباب مُختلفة.

تأتي الرواية من خلال تقنية السارد غير المُشارك، والذي يتخذ من الضمير الثالث في حالته الفردية نسقا مُعتمدا، وهذه التقنية تكشف عن سارد عليم ببواطن الأمور، ويكشفها لنا ببساطة مُتناهية عما يعتمل في ذهن الشخصيات.



رغم تنوع الشخصيات في الرواية فإن شخصية عزيزة تُعد هي الشخصية المحورية التي تطالعنا مُنذ بداية العمل وتظل معنا عبر فصولها حتى ينتهي بها السرد. وقد دخلت عزيزة السجن لأنها قتلت زوج أمها الذي اغتصبها وقامت بينهما قصة حب عنيفة بسبب غيرتها من خطبته لأخرى بعد موت أمها.

إنها شخصية تنتمي لعنصر النساء مثل كل الشخصيات المحورية في هذه الرواية، ولا تخفى بطبيعة الحال دلالة اسم عزيزة الذي يشير إلى العزة والكرامة، ولكنها تعيش واقعا تعيسا فقد دخلت السجن، وأصيبت بلوثة عقلية جعلتها على حافة الجنون، وجعلتها متشوقة جدا لمعرفة طبيعة كل الشخصيات النسائية الموجودة معها في السجن، لكي تقرر ما إذا كانت ستصطحبها معها في العربة الذهبية الصاعدة للسماء. فقد كان لديها رغبة عارمة في التخلص من واقعها التعيس في السجن، وهنا تدخل



خيالها الجامح لكي يجعلها تظن أن عربة الملك فاروق الذهبية اللون من المُمكن تركيب أجنحة لخيولها، وبدلا من انطلاقها أفقيا تنطلق رأسيا صاعدة إلى السماء، لكي تستقر في نعيم دائم هناك في السماء، وليس هنا على الأرض.

هنا تتجمع إشارات دالة إلى واقع نساء السجن خصوصا، والمرأة عموما في مُجتمعنا إلى عملية نفي كبرى لها، وأنه لا سبيل لمعيشة عادلة إلا في السماء التي تعرف الرحمة والعدل بعيدا عن العالم الأرضي الذي لا يرحم.

هذه الرواية رواية مكان لأن البطل الأساسي فيها هو المكان، والمكان هنا هو السجن، وهو مكان يعد صعبا جدا على النفس، لأن فيه يفقد الإنسان حريته، وهي أغلى ما لديه.

إنه مكان صنعه الإنسان ليعاقب به الخارجين على قوانين المُجتمع، ولكن رغم أن السجن هو المكان المحوري في هذ الرواية فإن هناك أماكن أخرى ظهرت من خلاله، وذلك عبر تقنية الارتداد التي سجلت حضورا كثيفا جدا في هذه الرواية، فما تكاد كاميرا السرد تستقر على شخصية نسائية من شخصيات السجن/ المكان المحوري حتى تظهر عملية ارتداد كبرى تظهر ماضيها، وتلقي الضوء على حياتها الماضية، وتعرف القارئ سبب دخولها السجن، وبالتالي تظهر مدى أحقيتها في ركوب العربة الذهبية الملكية الصاعدة قريبا إلى السماء كما يصور ذلك خيال عزيزة الجامح.

فعزيزة يرتد السرد معها ليكشف لنا عن طبيعة المكان الذي عاشت فيه قبل السجن، فنعرف أنها كانت تعيش في مدينة ساحلية هي مدينة الإسكندرية مع أمها الغنية التي لا تبصر وزوج أمها، ولكن زوج أمها يوقعها في أحابيله وهي صغيرة جدا، فتنشأ علاقة مُحرمة بينهما، ولكنها في النهاية تقتله بعد وفاة أمها ورغبته في الزواج بأخرى.

هكذا تظهر أماكن مُتعددة مع كل شخصية نسائية سواء في شمال مصر أم في جنوبها، في قراها أم مُدنها.

كما أن البنية الزمنية في هذه الرواية جاءت لتكشف لنا عن فترة زمنية تفاعلت معها،

حيث تظهر إشارات إلى أحداث في عصر الرئيس جمال عبد الناصر، وإشارات تشير إلى عصر الرئيس أنور السادات، خصوصا فترة الانفتاح الاقتصادي.

سجلت تقنية الارتداد حضورا كثيفا مما ساهم بالتالي في إضاءات تجعلنا نتفاعل مع الشخصيات النسائية المُختلفة وأزماتها الضاغطة.
كما أن الاستباق الزمني لا نعدمه أيضا في هذه الرواية. وقد ساهمت تقنية الحلم في الكشف عن نبوءات مُستقبلية.
جاء السرد في هذه الرواية باللغة الفصحى، ولكنها فصحى غير مُتقعرة يستطيع المُتلقي العادي مُتابعتها بسهولة، وكانت لغة السرد مُحملة بجماليات واضحة مثل استخدام الاستعارات والتشبيهات الدالة، كما ظهر التنوع الثقافي في لغة السرد، حيث كشفت لغة السرد عن معرفة السارد الثقافية، فوجدنا حضورا ثقافية لأساطير مصرية مثل أسطورة حتحور الإلهة البقرة في الأساطير الفرعونية، ففي ص146 سألت عزيزة زوج أمها الذي تعشقه عن تمثالين رأتهما أثناء فسحتهما فأجاب إنهما لحتحور وحورس. وفي ص147 يقارن السرد بين أم الخير، وهي إحدى نزيلات السجن، وحتحور الإلهة البقرة.
رغم تفاعل الرواية كثيرا مع نماذج لشخصيات نسائية مُختلفة من واقع مُجتمعنا فإن الحوار جاء باللغة العربية الفصحى، فمثلا أم الخير وهي تحاور عزيزة في ص135 تنطق مطواة، بدلا من مطوة كما ينطقها العامة.
يظهر في هذه الرواية التفاعل مع السياق الاجتماعي، وذلك حينما تلمس بقوة وضع المرأة في تفاعلها مع الرجل والمُجتمع في مُجتمعنا، وما أسهم به هذا الوضع في تشكيل رؤيتها للعالم، وما نتج عن هذه الرؤية من أفعال.
فمن المُلاحظ أن العنف ضد المرأة ورد الفعل الأعنف من ناحية المرأة كانت له الهيمنة الواضحة، وهنا يأتي دور المكان/ السجن في استدعاء سرد يتواءم مع طبيعته. فسجل القتل العنيف حضورا كبيرا في هذه الرواية، وغالبا ما تقتل المرأة الرجل بعنف شديد، فأم رجب مثلا قتلت زوجها بعد خمسة وأربعين عاما من الزواج وإنجابها منه ثلاثة أولاد تزوجوا وأنجبوا بسبب خوفها من زواجه بأخرى وخوفها من طردها من البيت لأنها لا تجد مكانا آخر فهي غير قادرة على مُجاراته في الشهوة، فتحكم إغلاق الشقة عليه وتبيت في البلكونة وتفتح الغاز عليه فيموت خنقا، وعظيمة وهي شخصية أخرى من شخصيات الرواية خصت حبيبها لأنه كان يلعب بها، وجمالات تضرب الصبي الحلاق بالمكواة الساخنة في رأسه حينما هجم عليها هي وأختها في شقتهما المفروشة فحدث له ارتجاج في المُخ وهكذا.
إذا ما كانت المرأة في هذه الرواية غالبا ما تقتل الرجل فإن المرأة أيضا تُقتل على يد الرجل، وهنا يأتي القتل من الأسرة نفسها، فأخت شفيقة المتوولة إحدى نزيلات السجن يقتلها أهلها بسبب حبها لرجل على غير دينهم رغم وجود أطفالها الثلاثة ورغم تربيتها لأخيها الذي حملها بسيارته ليقتلها قاتل مأجور.

لم يكن دخول النساء السجن بسبب ما قمن به من جرائم ضد الرجل فقط، وإنما كن يدخلن السجن بتضحية منهن لإنقاذ الرجل، وهذا الرجل يكون قريبا جدا منهن على نحو ما وجدنا من أم الخير التي دخلت السجن لأنها قالت: إن المُخدرات التي وجدوها في القفة هي لها وليست لابنها، وبذلك أنقذت ابنها من 25 سنة، وعلى نحو ما وجدنا من عايدة التي اعترفت بقتل زوجها كي تنقذ أخاها الذي قتله غضبا لها حينما رآه يضربها بعنف.
كما أن الرواية تلمس بقوة دور الوضع الاقتصادي وما تلقاه شخصياتها بسبب ذلك في ظهور أفعال سلبية، فمثلا نجد عظيمة تقع تحت يد نصاب بسبب طمعه في مالها، وأم عزيزة تتزوج من رجل طامع في مالها، وأسرة جمالات تسرق في الحج حيث الزحام وجمالات تسرق في مولد السيد البدوي بطنطا، وهدى تمتهن الدعارة كي تصرف على نفسها وطفليها وتلبي إدمانها للحشيش بسبب هجران زوجها الشاويش لها، وزوج محروسة يسرقها ويضربها لأتفه الأسباب ويتهمها في عفتها.
من هنا فإن الحاجة الشديدة لعالم آخر يكون خاليا من العنف والعوز تصبح ضرورة مُلحة، ولم تستطع عزيزة/ الشخصية المحورية أن تجد مجالا لوجود هذا العالم على الأرض فوجده خيالها في عربة ذهبية تصعد إلى السماء، ولكن العنوان نفى قدرة هذه العربة على الصعود فكان الموت لعزيزة في نهاية الرواية هو الحل لمشاكلها الضاغطة.





أدب

مركزية سؤال الهوية في رواية "ليل ونهار"



د. هويدا صالح

مصر

تتجلى إشكاليات الهوية في الرواية بشكل واضح، في محاولة لرصد التغيرات الاجتماعية والسياسية التي تطرأ على البنى الاجتماعية والثقافية؛ لتعبر عن جدل الأنا والآخر، صراع الذات مع كل ما هو خارجها، سواء كانت الذات الفردية أو الذات الجمعية. وتأتي إشكالية الهوية الثقافية في القلب من هذا الصراع، وفي ظل ما تشهده المُجتمعات العربية اليوم من تغيرات، وتحت تأثير ما يحدث فيها من صراعات بين طرفي المُعادلة، ""الأنا"" و""الآخر""، يطرح سؤال الهوية بقوة، فحين تضعف المُجتمعات تميل إلى طرح هذا السؤال، لأن ثمة هاجس يخشى على الهوية الثقافية التي تصبح مُهددة بالاختراق حينا أو التلاشي والذوبان حينا آخر.

في ظل سيادة مفاهيم العولمة وما بعد الحداثة يشعر الكتاب بتهديد هذه الهوية؛ فيحاولون جاهدين مُناقشة إشكاليات الهوية في أعمالهم الروائية، الهوية الثقافية التي تسم شعبا من الشعوب وتميزه عن غيره، صحيح أن الهوية الثقافية القوية والتي تتسم بالصحة تقبل بالتجاور والتنوع، وتكون قادرة على احتواء جميع عناصرها الثقافية فيما يمكن تسميته بالهوية الوطنية، إلا أننا لا يمكن إنكار أن مفاهيم العولمة وما بعد الحداثة عملت على تفكيك الصورة النمطية للهوية الوطنية؛ لذا نجد الروائيين دائما ما يطرحون إشكاليات وصراعات الهوية والأنا والآخر في رواياتهم نتيجة لإحساسهم بالتهديد الضمني لتذويب الهويات الثقافية.

يأتي هذا نتيجة الإيمان بأن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر مرونة وقدرة على مُناقشة قضايا كبرى مُقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى التي يمكن أن تندرج تحت جنس ""السرديات""، ومُناقشة القضايا الكبرى ليست ترفا فكريا، بل تحتاجه الأمم بشدة: أولا لتعرية الأنساق الثقافية السائدة التي تتحكم في المكونات الثقافية المُختلفة التي تشكل مُجتمعا ما، وثانيا في طرح رؤى مُغايرة لأزمات هذا المُجتمع الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية والاقتصادية، ولا غرو أن أطلق عليها البعض ""صوت الشعوب"" فهي النوع الأدبي القادر على كتابة تاريخ

الشعوب الحقيقي الذي لا يطاله انحيازات المُنتصر ورؤاه للعالم.

بل حتى العلوم الكلية الكبرى مثل الفلسفة لجأت إلى السرد لتقريب وجهات نظر الفلاسفة ورؤاهم للعالم، فقد رأينا أفلاطون يقدم رؤاه الفلسفية في قالب سردي حواري، كذلك رأينا بعض فلاسفة العرب مثل: ابن سينا والغزالي يميلون إلى السرد في طرح رؤاهم الفكرية. كما لجأ الفلاسفة المُحدَثون في طرح رؤاهم في قوالب سردية مثل فولتير، وجان جاك روسو، وجان بول سارتر وغيرهم، وصولا إلى جاك دريدا، وبودليارد، وإدوارد سعيد وغيرهم.

لكن هل مفهوم الهوية ومكوناتها مفهوم: "ثابت، ضيق، مُغلق على ذاته، أم هو مفهوم مُنفتح على الآخر بقدر انفتاحه على ذاته؟(...) وكيف تتكون الخصوصية؟ وهل يهددها الانفتاح على الآخر أم يغنيها؟"[1]

هذه الأسئلة مشروعة بعد تواتر طرح سؤال الهوية سواء في علوم الاجتماع أم الفنون والآداب بعامة، وخاصة بعد التغيرات الكبرى التي طالت مُجتمعاتنا بعد ثورات" الربيع العربي" وتلاشي المسافات الزمنية والمكانية بين الشعوب بعد طفرات الميديا الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي.

لذا حينما يناقش الروائي قضايا كلية تتعلق بالهوية الثقافية وجدل الأنا والآخر نراه في هذا السياق ينحو إلى حمل رؤاه للعالم عبر فضائه السردي.



صحيح أن سرود ما بعد الحداثة والسرود الجديدة تكرس لسقوط القضايا الكلية والسرديات الكبرى، إلا أننا فيما بعد صراعات العولمة وقيمها السائدة التي تسعى لتذويب الهويات الوطنية لصالح هوية عولمية تشكل معالمها أنساق العالم الأول السائدة وفي مُقدمتها الثقافة الأمريكية؛ نرى أن الروائيين عادوا بقوة لطرح قضايا الهوية الوطنية وصراعات الأنا والآخر؛ خوفا ربما، أو قلقا على هوياتهم الثقافية التي تتعرض للمحو أو أقله للاختراق، ولعل ما يؤكد الاختراق الثقافي للهويات الثقافية مقولة المُفكر محمد عابد الجابري الذي يرى: "إن العولمة تعني: نفي الآخر، وإحلال الاختراق الثقافي، والهيمنة، وفرض نمط واحد للاستهلاك والسلوك"[2].

فالعولمة الثقافية تعني تسييد نموذج وحيد للهوية، هو النموذج الأمريكي، حتى أن بعض الأوربيين يرفضون هذا النموذج "فالغرب يريد فرض نموذجه وثقافته وسلوكياته وقيمه وأنماطه واستهلاكه على الآخرين، وإذا كان الفرنسيون يرون في العولمة صيغة مُهذبة للأمركة التي تتجلى في ثلاثة رموز هي سيادة اللغة الإنجليزية كلغة التقدم والاتجاه نحو العالمية، وسيطرة سينما هوليوود وثقافتها الضحلة وإمكاناتها الضخمة، ومشروب الكوكاكولا وشطائر البرجر والكنتاكي"[3]

يرى البعض أن الصراع حول الهوية الثقافية إن هو إلا غطاء لصراع المصالح واستغلال موارد الشعوب، بل وتحويل هذه الشعوب إلى سوق كبرى لمُنتجات الدول ذات الاقتصاد الكبير، حيث "يتم تصدير صراعات الحضارات للنطق بما كان مسكوتاً عنه سلفاً ولتحويل العالم إلى دوائر حضارية متجاورة، ومُتصارعة على مستوى الثقافات لإخفاء الصراع حول المصالح والثروات، وإلهاء الشعوب الهامشية بثقافاتها التقليدية، بينما حضارات المركز تجمع الأسواق، وتتنافس في فائض الإنتاج عوداً إلى النغمة القديمة، مادية الغرب وروحانية الشرق، الحضارة اليهودية المسيحية، في مواجهة الحضارة الإسلامية البوذية الكنفوشوسية"[4]

ليس أدلّ على أهمية السرد الروائي في المُنافحة عن الهوية من رأى الفيلسوف الفرنسي بول ريكور من خلال مفهومه للهوية السردية، حيث يؤكد على أن الهويات تتشكل وتتحدد وفق الرواية والحكاية باعتبار أن الإنسان يعيد

إنتاج وعيه وشخصيته، من خلال اللغة والتخاطب حيث تؤدي الأساطير والرموز المُؤسسة دور الإبداع المُتجدد للذاتية الثقافية في علاقتها بالتاريخ المُتصل.

لذا كان من المُهم مُقاربة أهمية الهوية الثقافية ومساءلتها في السرد الروائي ونحن نقرأ رواية" ليل ونهار" للكاتبة سلوى بكر التي صدرت عام 2004م عن مكتبة مدبولي بالقاهرة. سؤال الهوية في الرواية سؤال مركزي، وأتصور أن هذا السؤال هو سؤال مركزي في مشروع سلوى بكر السردي كله، الهوية الوطنية، سؤال من نحن حقيقة كأمة مصرية، هل نحن عرب، أم نحن مصريون قدماء، كيف يمكن لمُجتمع لم يحسم أمر هويته الوطنية حتى القرن الحادي والعشرين أن يتجاوز أزماته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية؟

في هذه الرواية التي نحن بصدد قراءتها تدفع بساردتها الرئيسية سوسن أبو الفضل إلى قصة تمكنها من تأمل مفهوم الهوية، فهل ستفلح الساردة المُثقفة التي تعمل صحفية في مجلة "ليل ونهار" في الإجابة عن السؤال، أم أن الواقع الاجتماعي المُغترب عن هويته الوطنية لن يمنحها تلك الفرصة؟

لكن ما طبيعة هذه المجلة؟ ولماذا تجد الصحفية سوسن أبو الفضل أن انتمائها إليها والعمل فيها خسارة نفسية وروحية لها؟ تقول الساردة: "مجلة 'ليل ونهار' مطبوعة تصدر يوم الخميس من كل أسبوع، وهي تتشابه وعشرات المطبوعات الأخرى المعروضة في سوق الصحافة، طباعة فاخرة على ورق لامع مصقول، إخراج جذاب مُبهر، ومادة رخيصة تافهة تعتمد على أخبار نجوم السينما والمُجتمع في الأساس وتلهث وراء تفاصيل الحياة الشخصية واليومية لهم بكل ما فيها من خفايا وأسرار، وتروج المجلة لكل ما هو بذيء ورخيص في حدود ما يسمح به القانون." (ص33).

يفتتح السرد والبطلة تتجه إلى جاردن سيتي للبحث عن مكتب رجل أعمال عقد اتفاقا مع المجلة على أن يطلق مُسابقة،



يمنح فيها مليون جنيه لمن يقترح مشروعا نبيلا، وطنيا، لا يهدف من ورائه مصلحة شخصية، ومن ثم يتبنى رجل الأعمال المشروع وينفق عليه حتى يرى النور، ويفوز المُتسابق بالمُكافأة، وعبر المونولوج الداخلي نتعرف على الطبيعة النفسية التي تحكم الساردة التي تتجه إلى مشروع ربما يعمق الهوية ويرمم الشروخ التي تركها الارتباك الهوياتي الذي تعاني منه جميع شخصيات الرواية: "لا حماس في روحي ولا شعور بأي أمل، لا شجر أستظل به في الطريق غير شجرة اليأس المورقة، المُزدهرة دوما في داخلي، على رغم ما تطالعني به الصُحف كل يوم، كل شيء في تمام التمام: وطن حر وشعب سعيد"(ص5).

نتعرف أيضا عبر المونولوج الداخلي على رئيس القسم الذي تعمل فيه الصحفية سوسن أبو الفضل، رجل مادي انتهازي، وكلفها بتلك المهمة ربما لتوريطها في عمل لا طائل مادي من ورائه: "حسن عبد الفتاح أراد توريطي في عمل قذر، وحتى إذا لم يكن حسن على علم بكل هذه التفاصيل، والهدف من ورائها، فهو- في النهاية- متواطئ مع هذا 'المنجز أبو السريع'، ورئيس التحرير من المُحتمل أن يكون قد طبخها معه في الكواليس أيضا"(ص11).

المهم تذهب أبو الفضل إلى رجل الأعمال وتفهم منه الفكرة، ومن هنا يبرز سؤال الهوية، سؤال من نحن/ من هو/ هناك وهناك، فالرجل واقع في صراع هوياتي لا يمكنه من مواصلة حياته كرجل أعمال شديد الثراء في بلد تغرق حتى أذنيها في عالم الاستهلاك، فالبلاد بإشارات ثقافية ضمنتها الكاتبة في السرد تعيش عصر الانفتاح الاقتصادي الكبير؛ مما حوّل كل شيء إلى أن يباع ويُشترى حتى القيم والمبادئ، ومن ثم ضاعت الهوية وارتبكت أمام هجمة الاقتصاد الحر والمكسب السريع والاستهلال من دون إنتاج حقيقي. لكن ما الذي يجعل رجل أعمال شديد الثراء يعاني من ارتباك هويته؟

نفهم من سياق السرد أنه قد تربى في إنجلترا وتلقى تعليمه فيها، ثم تزوج من سويسرية وفشل في إكمال حياته معها، تقول بكر على لسان زاهر كريم مُتحدثا عن زوجته السويسرية: "عندما نختلف ونتشاجر تشتمني دائما قائلة: مصري





رابش، زبالة، لقد صفعتها مرة بسبب ذلك، لكني كنت أتألم دائما، ليس بسبب السب، ولكن لأنها كانت تضعني أمام الحقيقة، أمام السؤال عن انتمائي وكينونتي" (ص46).

عاد زاهر كريم إلى مصر بعد وفاة والده ليتسلم تركته الكبرى، لكنه لم يشعر براحة أو سعادة، فهو يعيش وسط مُجتمع لا يفهم لغته وإشاراته الثقافية؟ لا يعرف كيف يتعامل مع الناس، لا يعرف متى يكونون سعداء وراضين ومتى يكونون غير ذلك، فبحث عما يمكنه من معرفة طبيعة المُجتمع الذي عاد إليه: "بدأت أختلط بالناس في مجالات ومستويات اجتماعية مُختلفة، لكنى فوجئت بأنني كلما توغلت في معرفة الناس أكثر، زاد جهلي بهم، وبدت لي هذه المدينة مُتعددة الأقنعة، بالأحرى، هي مدينة تمتلك عددا هائلا من الأقنعة التي كلما خلعت قناعا منها عن وجهها فوجئت بقناع سري جديد يختبئ تحت القناع المخلوع، لقد صاحبت حشاشين، وأناسا نصابين، وعاهرات في ملاهي الدرجة العاشرة، وعرفت متسولين، وباعة جائلين، وأناسا من الطبقة الوسطى، كما عشت لشهور في الريف بين الفلاحين، وصعدت شمالا حتى أتعرف على حياة الصيادين، لكنى ما تمكنت من معرفة الناس هنا أبدا، حقيقتهم التي يمكن أن تقودني إلى حقيقتي." (ص 44).

إذن طرح سؤال الأنا وعلاقته بالآخر، رجل الأعمال زاهر كريم يريد أن يتعرف على المُجتمع من خلال رسائل القراء وأحلامهم ومشاريعهم، يريد أن يفهم الناس من خلال رسائلهم، فهل يفلح؟ في الحقيقة لم يفلح، ولم يتمكن من الإجابة عن السؤال الجوهري، بل شد ما آلمه ألا يجد ثمة تشابه أو تقارب بين رسائل القراء التي ستمكنه من معرفة هوية المُجتمع الذي يتعامل معه، فيقول بألم لسوسن أبو الفضل: "لا يوجد بينها خطابان مُتفقان على فكرة واحدة" (ص86).

فهل ثمة ما يجمع شعب يلهث وراء كل ما هو مادي؟ هل يمكن أن ينسحب عليه رأي المُفكر زكي نجيب محمود من أن الهوية "لا تصان إلا بأن يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن أسلافه أي في العقيدة وفي اللغة وفي الفن وفي الأدب وفي كثير من النظم الاجتماعية"[5].

ثمة رأي للروائي إدوار الخراط يرى أن "الهوية الوطنية لا تكتسب مقدرتها على البقاء- فضلاً عن مصداقيتها- إلا بمقدرتها على التطوّر والتفاعل مع المعطيات الاجتماعية السياسية والثقافية التاريخية إلا بوعيها بهذه الخصيصة من المرونة والانفتاح والاستجابة النقدية"[6]، فهل تمكنت سلوى بكر من وضع يدها على هذه المعطيات أم أنها أدانت المُجتمع الذي لم يتمكن من أن يطور معطياته ويجعلها مرنة قادرة على أن تستوعب وتحتوي مكوناته الثقافية؟

يتساءل زاهر كريم عن قوى الشعب التي كانت تشكل وعي المُجتمع وتدفع به إلى الأمام في إشارة للعصر الناصري حين كان هناك حلم قومي كبير تلتف من حوله الناس: "أين الذين كانوا في الماضي يخرجون في المُظاهرات يتحدون البنادق والرصاص، أين أولئك الذي كانوا يؤثرون في صُنع القرار، هل ابتلعهم الطوفان، هل اختفوا فجأة من على خريطة الأحداث وكأنهم لم يكونوا أبدا؟ كنت دائما أحلم بأن أستكمل ما بدأه جدي وأبي، وأن تكون لنا صناعة مُستقلة قادرة على المُنافسة"(ص87).

بما أن الهوية يكتسبها الإنسان من مُحيطه البيئي والثقافي والاجتماعي والأبوي بالتالي سيكون لهذه الهوية الأثر الكبير في تحديد انتماءاته الآنية والمُستقبلية، فقد حلم زاهر كريم بمشروع نبيل وكبير يلتف من حوله الناس.

تدافع سوسن أبو الفضل عن قوى الشعب التي تخاذلت أمام طوفان الاستهلاك والانفتاح الكبير، فتقول له: "أنت لا تعرف جيدا ما حدث خلال السنوات السابقة على ذلك، لا تعرف لماذا الأغلبية الصامتة صارت صامتة؟ ولماذا لدينا شعب بكامله مُهاجر إلى الخارج، ناهيك عن الهجرة إلى داخل الذات التي فضلّها البعض، فتقوقع على نفسه ككائن رخو ينتظر أن تلقي به الأمواج على الشاطئ، أي شاطئ والسلام. إن الذين خرجوا من هنا طردوا في الحقيقة، طردوا

لأنهم لم يجدوا لهم موضع قدم لهم بيننا، ولم يستشرفوا أملا ولا مُستقبلا"(ص89).

لقد أوضح "إريك فروم" الحاجة الى الانتماء كأول وأهم الحاجات الى الارتباط بالجذور، والحاجة الى الهوية كي تكتمل الحاجات الإنسانية الموضوعية التي أصبحت جزءا من الطبيعة الإنسانية خلال عمليات التطور والارتقاء، والتي يحاول كل إنسان فيها السعي نحو الكمال وتحقيق الذات، لذا تقول أبو الفضل لزاهر كريم: "إنك عشت مُعظم عمرك في الخارج، بعيدا عن هنا، والآن لديك مشروع يتعلق بهذا "الهنا"، لا، المشروع هو مشروعك الفردي، الذاتي جدا في النهاية"(ص89).

يمكن تعريف الانتماء بأنه العلاقة الإيجابية والحياتية التي تؤدي إلى التحقق المُتبادل تنتفي منها المنفعة بمفهوم الربح والخسارة، وترتقي إلى العطاء بلا حدود الذي يصل إلى حد التضحية، وأرقى انتماء هو الانتماء المنطقي الناتج عن المعرفة وإعمال العقل، ونسبة المُنتمين منطقيا قليلة، ولكنها دائما فاعلة ومُؤثرة في حركة المُجتمعات: "كنت أتعامل مع الناس والأشياء هنا كسائح يستمتع بقضاء وقت في بلد له نكهته الخاصة، لكني بعدما انخرطت في دنيا الأعمال، اكتشفت إني أعرف بالكاد شيئا قليلا عن هذا البلد، الذي أحاول الانتماء إليه"(ص44). لذلك تعتبر الهوية المُحدد الرئيس والداعم الأساس لتوجيه وترسيخ انتماء الفرد والمُجتمع، بل هي المُؤثر الفعال في تنمية العمق الانتمائي، وكما أن الثقافة هي القاعدة التي تؤسس للحضارة ثم يرفد كل منهما الآخر، فإن الهوية هي القاعدة التي ترسخ انتماء الإنسان وترفده. والانتماء هو الذي يحدد ولاءات الإنسان، وبالتالي يحرك سلوكه المُجتمعي ويوجهه سلبا وإيجابا، فزاهر كريم حينما تسلم الثروة، وبمُراجعة الحسابات، اكتشف أن والده تهرب من الضرائب سنوات وسنوات، فبحث عن المُسابقة ليعوض المُجتمع عما فعله والده من دون أن يورط اسم والده في قضايا التهرب، فالمُسابقة كانت تعويضا للمُجتمع عن مئة مليون جنيه كان من المُفترض أن يدفعها والده للمُجتمع، وحينما تسخر سوسن أبو الفضل من الموقف وتقول له: إن هناك المئات من رجال الأعمال يتهربون من الضرائب، فيرى أن هذه مصيبة كبرى، فهذا لا يتيح للناس العلاج في مُستشفيات مُجهزة لذلك، كما لا يتيح لهم تعليم أولادهم في مدارس مُجهزة وهكذا: "أرجوك لا داعي للانفعال. دعنا نفكر في حل مُلائم لهذه المُشكلة. فأنت تجلد نفسك بسبب ذنب لم تقترفه. تريد أن تتطهر من جرم لم ترتكبه، وكأنك واحد من أبطال تراجيديا إغريقية قديمة تطارده لعنة آبائه"(ص96).

لأن ليس ثمة انتماء ولا هوية في مُجتمع تحكمه قوانين السوق، سوق الانفتاح الكبير، فقد تلاعب المسؤولون عن المجلة بنتيجة المُسابقة ومنحوها لشخص مُقرب منهم ربما ليتقاسموا معه المليون جنيه: "أعلن رئيس مجلس إدارة المُؤسسة اسم الفائز بعد أن أمسك بالميكروفون، كان اسمه إبراهيم حفني عبد السلام، عن رسالته التي تطالب بإنشاء جمعية تهتم بضحايا الزلازل والسيول. بهت، إذن فقد تلاعب حسن عبد الفتاح ورئيس التحرير في نتيجة المُسابقة، وخدعا زاهر كريم"(ص101).

تجد سوسن أبو الفضل نفسها عاجزة عن التصرف؛ فتهرب إلى زاهر كريم تستنجد به؛ كي تكشف زيف ما فعله رئيس التحرير وحسن عبد الفتاح، لكنها حينما تصل تجد زاهر كريم الذي كان يبحث عن هويته المفقودة، ويسعى للانتماء لمُجتمع لا يعرفه قد قرر الهروب، لكن ليس الهروب إلى خارج الوطن كما فعل أفراد الأغلبية الصامتة بالهجرة إلى الخارج، إنما الهروب كان إلى الموت، لينهي حياته برصاصة في الرأس: "إذن لقد فعلتها يا زاهر. قررت أن تنسحب وتهرب. تركتني في المأزق وحدي، هل انتميت الآن؟ هل عرفت نفسك وعرفت المُجتمع والناس؟ أظن أنك كنت راغبا في الانتماء إلى الموت، إلى العدم، ولا شيء غير ذلك"(ص105).

إذن عالجت سلوى بكر في هذه الرواية القصيرة سؤالا مُلحا ومركزيا في كتاباتها، سؤال الهوية، جدل الأنا والآخر، البحث عن الانتماء. ورغم أن الحبكة في الرواية تقليدية سارت في زمن خطي بدأ مُنذ انطلاق السرد وبحث الساردة عن مكتب رجل الأعمال الذي سيرعى المُسابقة الكبرى وحتى نهاية الرواية بموته والاستيلاء على أموال المُسابقة من أناس لا يهمهم سؤال الهوية في شيء، فهم ينتمون فقط إلى المصلحة والمال أيا كان مصدره، ورغم تقليدية البناء الروائي إلا أن الكاتبة تمكنت من شد انتباه القارئ ودفعه لمواصلة القراءة في لغة سلسة وإيقاع سردي جاذب للقارئ، فهذه الرواية المُكثفة يمكن أن ينهيها القارئ في جلسة واحدة، فقد آثرت الكاتبة أن تكثف العالم فيها عبر المونولوج الداخلي أحيانا، وعبر الحوار أحيانا أخرى، فاستعرضت تاريخ الشخصية الرئيسة في إشارات مُكثفة ودالة من دون اللجوء إلى الحكي والحشو الزائد. ويظل البطل في هذه الروائية هو القضية، قضية الهوية والانتماء التي عالجتها بسلاسة وعذوبة من دون مُعاظلات كبيرة.

----

1 - ماجدة حمود/ إشكالية الأنا والآخر: نماذج روائية عربية/ عالم المعرفة/ عدد 398/ مارس 2013م/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ ص 13-14.

2 - محمد عابد الجابري/ الهوية الثقافية والعولمة/ مجلة حكمة/ المملكة العربية السعودية/ 2015م.

3 - محمود سمير المنير/ العولمة وعالم بلا هوية/ دار الكلمة للنشر والتوزيع/ مصر/ 2000م/ ص 129.

4 - حسن حنفي/ الثقافة العربية بين العولمة والخصوصية/ بحث ضمن كتاب العولمة والهوية/ المُؤتمر العلمي الرابع لكلية الآداب والفنون/ منشورات جامعة فيلادليفيا/ الطبعة الأولى/ 1999م/ ص 33.

5 - ماجدة حمود/ إشكالية الأنا والآخر: نماذج روائية عربية/ مرجع سابق ص 15.

6 - إدوار الخراط/ الأصالة الثقافية والهوية الوطنية/ مجلة العربي/ الكويت/ ديسمبر 2000م.



أدب

العقل الجزائري وقابلية التفلسف !

نحاول في هذه المُقاربة طرح تساؤلات على العقل الجزائري، ومدى قدرته وكفاءته النظرية والوظيفية في خوض سؤال التفلسف، والدخول في متاهات التفكير الحر.

إنّ القابلية للتفلسف، تحتاج إلي مُغامرة فكرية وإلى طرح الأسئلة الجذرية والحفر في خريطة الوعي، لكن صياغة تلك الأسئلة الأساسية وبذلك مُمارسة التفلسف محفوفة المخاطر، ولا مفر منها.

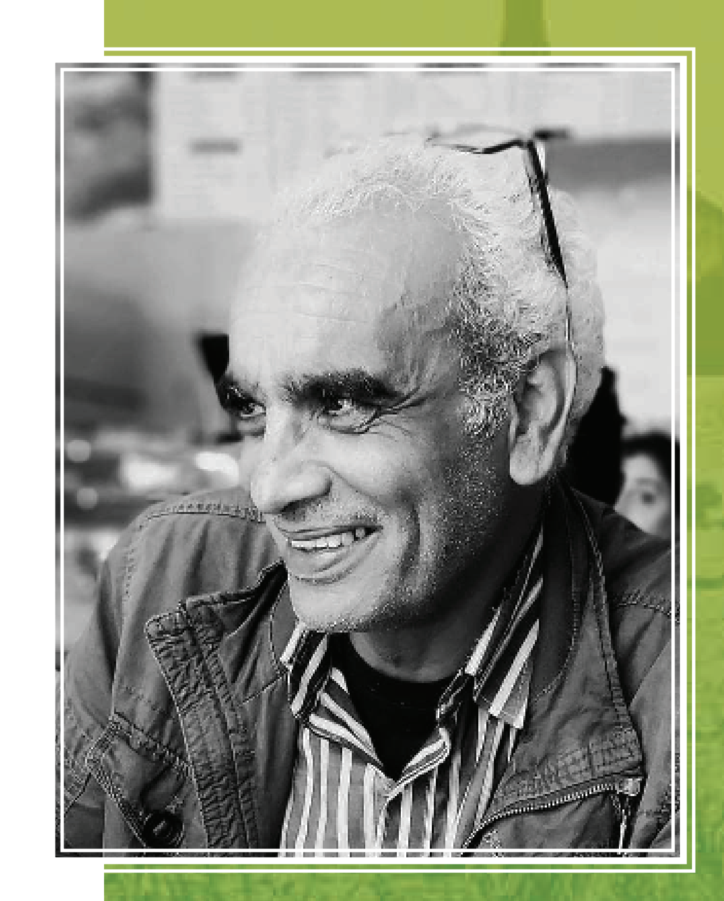
من هذا المُنطلق، هل العقل الجزائري ومكوناته وأبنيته السردية، مُستعد لأن يخاطر بثوابته ومخياله وشكله الثقافي والتّاريخي والديني والسياسي؟

1 - العقل والمخيال :

إنّ معرفة العقل الجزائري، من حيث نمطه وتشكيل بنيته النظرية الوظيفية يمر حتما، في علاقته بالمخيال الذي يستمد منه رمزيته و تمثلاته وتصوراته الفكرية والاجتماعية والثقافية، والتي تغوص في طبيعة هذه العلاقة، التي تفرض علينا تساؤلات جوهرية: عن أي مفهوم، لهذا العقل، والذي ادعينا أنه يمثل مخيالا خاصا به "جزائري" الطابع، في المتن والنهج الذي سلكه أو سيسلكه، وهذا يجرنا بالضرورة للدخول في محنة البحث عن المفهوم. أليست وظيفة الفلسفة في عمومها صناعة "المفاهيم" بتعبير جيل دولوز؟

فتشكيل المفهوم ومُطابقته للتعريف هي مسألة إدراكية وتجريدية، تحتاج إلى كفاءة وجهد نظريين، ونحن بدورنا لا ندّع أننا، أو أننا بإمكاننا إعطاء مفهوم أو تعريف ضابط لشكل ومضمون لما يسمّى "بالعقل الجزائري".

في المُقابل، سنتجنب التعاريف المدرسية الجاهزة التي



د. الهادي بوذيب

الجزائر



الأمير عبد القادر

اعتدنا على استهلاكها في مُعلبات معرفية من دون تمحيص أو تدقيق لمُقدماتها ومخرجاتها وتنزيلاتها السياقية .

من هذا المُنطلق، فمفهوم "العقل الجزائري" ليس بالضرورة أن يكون مفهومًا يقترب أو لا يقترب من التعاريف التي دوّنت لمفهوم "العقل الغربي" أو "العقل العربي"، بمعنى آخر، ليس لزاما علينا أن نعرّف "عقلنا "بمقولات" كانطية"، أو "هيجلية"، أو "سارترية" ..إلخ. ولسنا مُجبرين، أن نغلف هذا العقل بالأطروحة الجابرية- محمد عابد الجابري- أوغيره من الدارسين حول مفهوم العقل العربي وأبنيته التاريخية والثقافية .

فكل ما نريد إبرازه، أنّ هناك عقلا جزائريا له كيانه وتشكليه، يفرض علينا معرفته وتحليله ودراسة تركيبته، وتفكيك مخياله، ومعرفة مكوناته، واستقصاء تاريخياته وظروف نشأته. وقد يتساءل سائل على الصعيد المنهجي: أين وكيف نتعرّف على هذا "العقل الجزائري"؟ وهل هناك إمكانية للتعرّف عليه، أم أنّ العملية محفوفة بالانزلاق وبالادعاءات الشوفينية؟

طبعا، كل الادعاءات مشروعة، المُهم في كل هذا، هو المُغامرة والبحث، فلن نخسر شيئا إن اجتهدنا وتمسكنا بجمرة التساؤل، وليس حتما ولا جبرية أن نقدم إجابات جاهزة. وفي المحصلة إنه عقلنا، لا يمكن أن نتملّص منه آجلا أو عاجلا. فنحن نقف فوق خزّان من الأعطاب البنيوية المُعقدة .

فالعقل الجزائري، وعبر مراحل تكوينه، تشكّل في خضم الأزمات التي ولدتها الظروف المُختلفة، حيث وجد نفسه أمام اشتراطات وضرورات تاريخية أرهنت شكله ووجوده، فارتبط بوعي الأزمة، وبمحاولة المقاومة والرد عليها بكل الوسائل التي يمتلكها.

ورغم ذلك، بقى هذا العقل حبيس مخيال الأزمة، ولكن هذا لم يمنع ثقافة الازمة من بعث مخيالها؛ فالمخيال لا يتوقف عند حدود الثوابت التي تسطر له قبليا أو بعديا، ففي هذا الصدد يرى "جاستون باشلار": "إنّ المخيال هو الذي يمكن الخيال من أن يكون مُنفتحا جموحا إلى أقصى الحدود. كما يمكنه من الوصول إلى تجربة الانفتاح


عبد الله العروي

والجدة المُرتبطة بالأعماق السحيقة للكائن الإنساني، وأي صورة تتخلى عن المخيال كمبدأ لها تصبح مُتمركزة في شكل إدراك، ومن ثمة تصبح الصورة مُكتملة وساكنة، الشيء الذي يجعلها تجرد الخيال وتحد من قدرته التخيلية"[1]

2 - العقل الجزائري والوعي بالتاريخ :

قدم لنا ،عبد الله العروي في كتابه "العرب والفكر التاريخي"، إشكالية الوعي بالتاريخ وإدراكه نظريا ووظيفيا، وبيّن في أطروحته أنّ الإشكال الذي يواجه العقل العربي هو غياب التاريخانية. بتعبير آخر أن أزمة التفكير العربي في علاقتها بفكرة التاريخ، مُرتبطة بعدم الانخراط في سيرورة التحول الزمكاني والمُتغيرات الجديدة، وبفاعلية اللحظة التاريخية وبكيفية التعامل معها والبناء عليها، وتجاوز الماضوية، وعلى ما يبدو، فالعقل التاريخي العربي، عقل غير مُتحرك، ومُنغلق على ذاته، ومُتمسك بأوهامه وبثوابته التي صنعها لنفسه كأنها حقيقة الحقائق غير قابلة للتغير.

على هذا الأساس، هل ما طرحه العروي يمكن أن ينسحب على العقل الجزائري ووعيه بالتاريخ؟ أم أنّ هذا العقل له هوامشه وقد يخرج عن الأطروحة المذكورة أعلاه؟ في تصورنا لا يمكن التأكيد أو النفي، فالعقل الجزائري قد يتماثل أو يختلف نوعا ما في فاعليته وتجربته التاريخية .إذن، لا يمكن الحُكم على هذا العقل، إلا إذا ما استندنا على قاعدة علمية تضبط لنا ماهو التاريخ، "لما كان العلم الفلسفي التاريخي يطبق ما كان أنجلز يصفه بأنه المنهج المنطقي، فان هذا العلم هو نفسه نظرية فلسفية، وهو يبحث في السمات النوعية للفلسفة مثل أشكال الإدراك وأنواعه الاساسية، بنياته، ومُشكلاته وتطوره وعلاقته بالأشكال الأخرى، الوعي الاجتماعي وخاصة العلم والفن والدين"[2]

على ضوء هذا القول، فإن مُقاربة التاريخ بالنسبة للعقل الجزائري، سواء أكان علميا وفلسفيا، تحتاج منا إلى إعادة النظر، فالمُلاحظ أن تصورنا لحركية التاريخ، إنها مُجرد أحداث وبطولات لفاعلين خارقين، وبمعنى آخر، إن الوعي بالتاريخ مُرتهن بقدرات خاصة لأفراد مُميزين عن الجموع. ولكن إذا ما تأملنا جيدا، فإن التجربة التاريخية لها رأي مُخالف حول المسألة.

فلو أخذنا على سبيل المثال، التجربة الأميرية- الأمير عبد القادر- في مقاومته للوعي الامبريالي التوسعي، فإنّ المقاومة كانت مآله الحتمي؛ "فالأمير" ورغم مقاومته وشجاعته الفردية، إلا أن محصلة تجربته انكسرت أمام عقل تاريخي مُغاير في شكله وأهدافه .
إن الأمير كان يحمل عقلا تاريخيا انتهت صلاحية أدواته ورمزيته، فحتى محاولة بعثه وإعادة صياغته، ما هو إلا محاولة تأجيل الهزيمة وعدم الاعتراف بها .

3 - العقل الجزائري والمركبات المُعقدة :

3-1 جروح الهوية :

شكّل سؤال الهوية في بنية العقل الجزائري،


محمد أركون

سؤالا مركزيا وأنطولوجيا، فخطاب الهوية هو خطاب الكينونة بامتياز. إنّ تمثلات العقل الجزائري لمسألة الهوية ودلالاتها النفسية والاجتماعية والسياسية، اتسمت بأشكال انفعالية وعصابية، بحيث جعلت من هذا العقل سجين "أوهامه"[3]

فعلاقة العقل الجزائري بالهوية أصبحت علاقة مُركبة ومُربكة في الوقت نفسه، ففك شفراتها، يفترض:

أولا: تفكيكا شاملا وتحليلا مُعمقا يفكك بنية الارتباط بين الهوية والعصاب، منشأ ومصدرا.

ثانيا: صياغة فهم وإدراك بنيوي في كيفية تكوينها وتشكليها بعيدا عن خطاب النوايا، وعن خطاب المُغايرة الذي رسمه أو فرضه الآخر رغم فاعليته في إحداث الأعطاب والجروحات التي كان له دورا بارزا فيها. فقد اعتاد العقل الجزائري أن يبرر ويرمي كل أعطابه على الآخر من دون أن يأخذ بعين الاعتبار العامل الذاتي "فرديا وجماعيا".

ثالثا: يجب على العقل الجزائري أن يعالج نفسه ويتجاوز وعيه الماضوي للهوية، ويدرك أن الهوية سيرورة تتشكل وتتحول مع الزمن، فالهوية مهما كانت دلالاتها ومنطقها فهي مشروع فاعل في الآنية، والمُستقبل القريب والبعيد .

3 - 2 : الخطاب الديني :

اتسمت علاقة الخطاب الديني بالخطاب الفلسفي بسمة الإقصاء والدموية، حيث شابت العلاقة دائما حالة الصراع والتوتر، فكانت حرب الحقيقة الكونية وطرق تأويلها هي مدار الصراع بين الخطابين، فكل خطاب كان يدعي ويقدم حججه النظرية والاستدلالية، وأنه باستطاعته تفسير العالم وإعطاء أجوبة حاسمة للإنسان وتساؤله الوجودي والميتافزيقي، فكلا الخطابين كانت له عقيدته ووجهة نظره في الاحتكار والادعاء. غير أنه، ويا للأسف، تحول إلى معارك سفسطائية ودموية لا طائل منها أنتجت خسارات مُضاعفة، تاركة أثرا دراميا على حساب الانسان.

فلوحة الإنسان في علاقته بهذين الخطابين قاسية وتراجيدية، وبهذا التوصيف، لا يخرج العقل الجزائري من دلالة اللوحة الكونية، فقد عرف وما زال في خضم معركة الوعي المأساوي، فالعقل الجزائري مُحاصر بدوجما خطابية دينية عصابية، لا تسمح له حتى لهامش المناورة.

في المحصلة، هل هناك إمكانية، للعقل الجزائري أن تكون لديه قابلية التفلسف والاشتغال على كل الأسئلة التي تواجهه، ويقدم الإجابات الموكلة إليه؟ في رأينا، يبقى كل شيء مُمكنا، وذلك إذا ما توفرت شروط الحرية، فالعقل الجزائري لا خيار له، إلاّ خيار التفكير خارج الصناديق التي كبلته تاريخيا وثقافيا ودينيا وسياسيا .

----

1 - محمد الشبة/ مفهوم المخيال عند محمد أركون/ منشورات ضفاف والاختلاف/ ط 1/ الرباط/ الجزائر/ 2014م/ ص 17- 18.

2 - ثيودر أو يزرمان/ تطور الفكر الفلسفي/ ترجمة: سمير كرم/ دار الطليعة/ ط 4/ بيروت/ ص 8.

3 - فرانسيس بيكون/ الأرجانون الجديد/ في هذا الكتاب طرح مُؤلفه الأوهام الأربعة التي تواجه العقل/ أوهام القبيلة، وأوهام الكهف، وأوهام السوق، وأوهام المسرح.

دراسة

أدب

من إرخاء الإزار إلى "كَمِيش" الإِزار



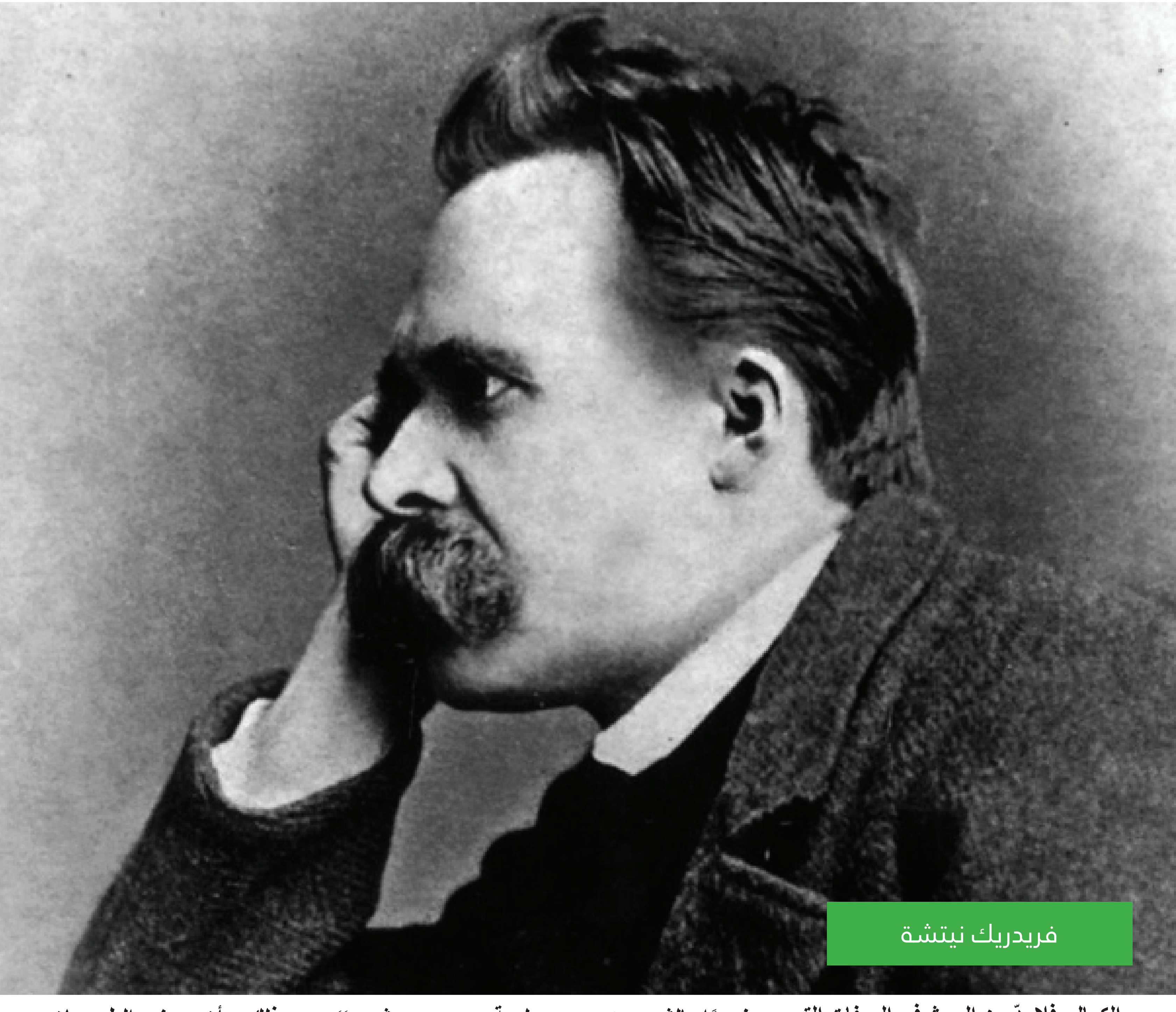
باسم سليمان

سوريا

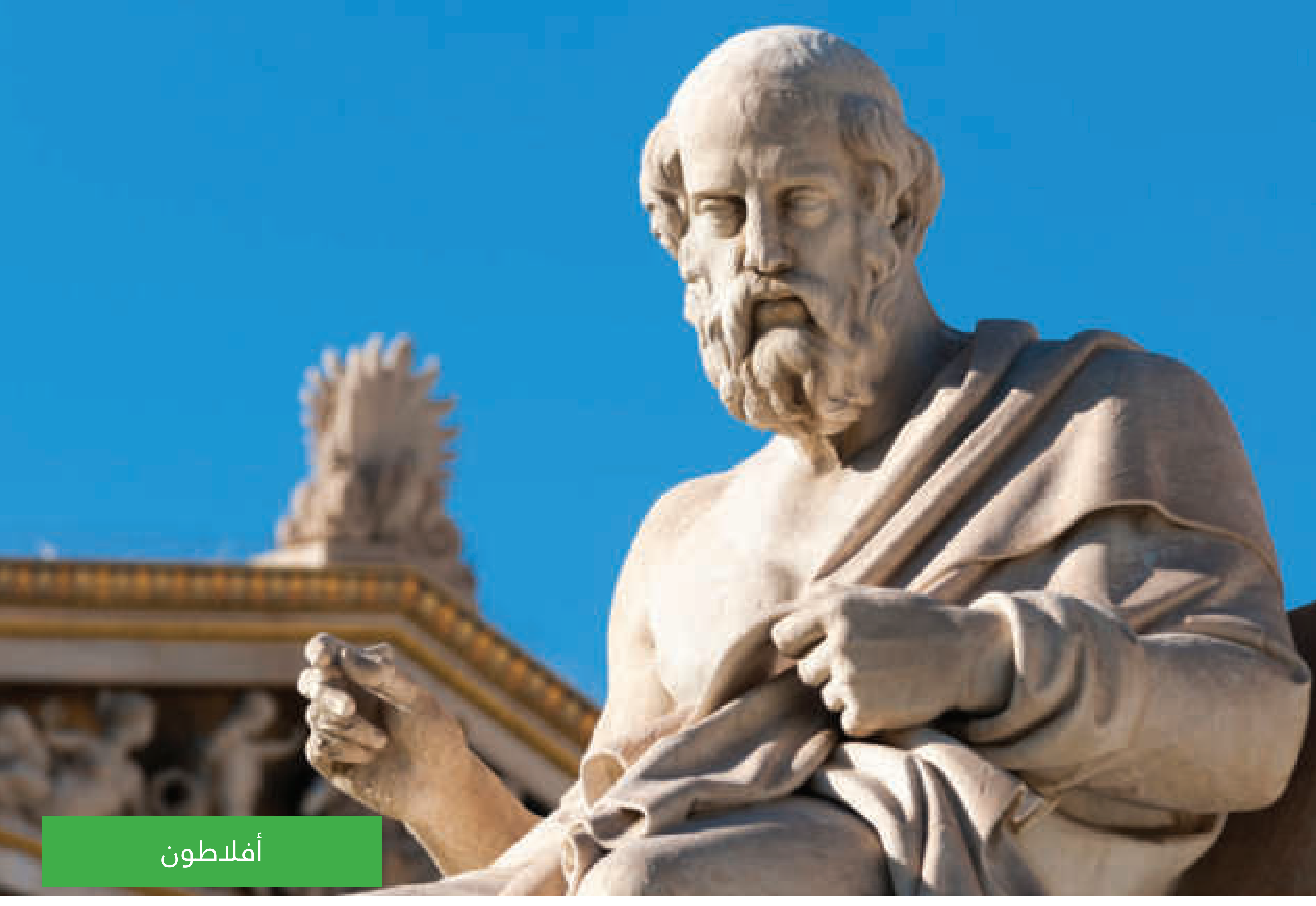
لقد انطلق نيتشه في نقده لعصر الأنوار، من رؤية تقوم على أنّ عصر الأنوار قد ذهب في تفسيره للكون على أسس مادية صرفة. وكأنّه يعيد إنتاج ما ثار عليه من رؤية ميتافيزيقية أحادية للكون، مُستبدلًا إيّاها برؤية فيزيقية أحادية له.

يُوضح نيتشه بأنّه لا توجد وقائع، أو أفعال، بل تفاسير لها، وبالتالي، نحن لا نعرف عالمًا واحدًا، بل عددًا لا مُتناهيًا من العوالم، وفق ما يتبدّى للإنسان عبر الزمان والمكان من رؤيات متنوّعة لفهمه. إنّ أيّ واقعة أو فكرة إنسانية تكون موجودة تحت تأثير العديد من الظلال التفسيرية لها، لذلك لا بدّ من دراسة العلاقة التعاضدية والتنافرية بين هذه التفسيرات، ليس لإزاحتها، فيتبدّى الوجود عاريًا تمامًا، لأن ذلك من المُستحيل، فكما يميّز نيتشه، بأنّ السؤال: "ماهذا؟" هو كيفية في طرح السؤال؛ الذي يفرض على الإجابة نمطًا واحدًا من المعنى، في حين أنّ السؤال في العمق هو: "ما هذا بالنسبة لي؟" وكأنّ نيتشه يحاول الخلاص من أحادية النظرة للواقع الإنساني والوجود، حتى يثبته في لا نهائيته القابلة لتعدّد التفاسير، والمُقاربة بشكل دائم.

من هذه العين النيتشوية، سنستند إلى كيفية تطوّر فكرة الألوهية، حتى يتثنّى لنا الدخول في صلب موضوعنا الذي سنناقشه. طرح إكزينوفان الإغريقي فكرة ما يناسب الإلهي من صفات، أو ما لا يناسبه. وقد جاء طرحه ردًّا على ما جاء في أشعار هوميروس من صفات إنسانية، تبخيسية للآلهة. ويرى إكزينوفان بأنّ الآلهة تعمل من دون فعل بقوة التفكير وحدها، ولا يليق بها الانتقال من مكان إلى آخر. وأضاف بأنّ لكلّ شعب من الشعوب تصوراته الخاصة عن الآلهة، فالأثيوبيون صنعوا آلهتهم سودًا ذوات أنوف فطساء. والتراقيون جعلوا من عيون آلهتم زرقاء وهكذا، ويشرح إكزنيوفان مؤكّدًا بأنّه لا يوجد أحد يمتلك فكرة كاملة عن الإلهي، لكن بما أنّ الإلهي يمثل قيم الجمال والخير


فريدريك نيتشة

والكمال، فلا بدّ من البحث في الصفات التي تناسبه والنعوت التي لا تناسبه.
هذا المنهج الذي خطّه إكزينوفان يتابعه برمينيدس ومعه تتم المُباعدة أكثر وأكثر بين الإلهي والإنساني، فقد وصف برمينيدس الإلهي: "مثل طابة، ذات استدارة ناجزة. وهو كامل التوازن من وسطه حتى كلّ حوافه"، فقد كان الفلاسفة يرون الدائرة أكمل الأشكال. يتابع أمبيدوكل درب سابقيه في الفكر التوحيدي عند الإغريق ويقول: "ليس بمقدورنا الاقتراب من الألوهية، ولا رصدها بالعين، ولا إمساكها باليد" ويضيف بأنّها روح علوية: "لا وجه إنسانيًا للإله، ولا ظهر تنطلق منه ذراعان مثل مجدافين، ولا أقدام له، ولا ركب، ولا عضوًا ذكوريًا مغمورًا بالشعر. هو روح علوية وحسب، له قوة هائلة، وفكره النفّاذ عبر الكون".
يتوضّح هذا المنحى في التفكير مع أفلاطون الذي يقول عن الألوهية: "لا لون لها، ولا شكل، وهي غير قابلة للحسّ، بل للتبيّن بهدى من الروح والذكاء" ومعه يصبح عالم المثل العلوي الروحي، هو الوجود الحقّ، وغيره مُجرد مُحاكاة زائفة.
هذا التدرّج في التفكير التوحيدي، بدءًا بالمحسوس عند الإغريق، كما في أشعار هوميروس وصولًا إلى التنزيه عند أفلاطون، نجد إرهاصاته بشكل مقلوب إلى حدٍ ما في بعض الاتجاهات الفكرية في التراث الإسلامي، مع أنّ القرآن الكريم قد بيّن بشكل قطعي بأنّ الله: "ليس كمثله شيء" ومع ذلك بدأت بعض الطروحات الفكرية تعيد التجسيم إلى الله في بُعده الميتافيزيقي. وقد أوضح الشهرستاني بأنّ الرسول الكريم قد منع المُسلمين من المُجادلة في الله؛ يقول الشهرستاني: "حيث جادلوا في ذات الله تفكرًا في جلاله، وتصرفًا في أفعاله". ولكن مع انتهاء عصر الصحابة عادت تلك المُجادلات بقوة، وخاصة بين التفسير الحرفي للفظ القرآني والمجازي. وقد كانت آيات كريمة من مثل: "الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى"، و"قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ"، و"يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ"، وغيرها، مدار نقاش وتفسيرات كثيرة، فهل يُؤخذ بالمعنى



أفلاطون

الحرفي للفظ، فيصبح لله صفات الجلوس والصُنع باليد وحتى أن يكون له ساق، أم يُذهب باتجاه المعنى المجازي، وأنّ هذه الألفاظ لم تكن إلّا من باب الإيناس والرحمة للخلق، فلا تجسيم فيها، ولا تجسيد. لن نذهب في معمعة التفسيرات، وسنختار البحث في المعنى الإناسي لجملة "الكشف عن الساق". وما هي دلالاتها الاجتماعية في ذلك الزمان، من حيث أنّ اللغة حاملة للفكر، ووعاء له، ومُؤثّرة فيه، ومُعبّرة عن الوقائع المادّية التي اندثرت بسبب تغيّر الأحوال، فلم يبق لنا منها إلّا رسومًا، علينا الكشف عمّا تبوح به.

تعدّدت تفسيرات الفقهاء حول موضوعة: "الكشف عن الساق"، فورد أنّ الكشف عن الساق دلالة على هول يوم القيامة. ولم يفت الفقهاء الاستناد إلى المعنى اللغوي الاجتماعي بأنّ الكشف عن الساق دلالة الشدّة، مستشهدين بقول حاتم الطائي:

أَخو الحَربِ إِن عَضَّت بِهِ الحَربُ عَضَّها
وَإِن شَمَّرَت عَن ساقِها الحَربُ شَمَّرا.

ورغم ذلك ظهرت بعض الأفكار التي تنحو منحى تجسيميًّا لله، وإن كانت في الهيئة الميتافيزيقية في الآخرة، لا في الدنيا. يُظهر لنا بيت الطائي المعنى الاجتماعي والثقافي للكشف عن الساق، فهو وإن كان أخا الكرم، فهو أخو الحرب أيضًا، يشمّر عن ساعديه وساقيه في وجهها، غير مُتهيب شدّتها، بل يبادلها العين بالعين والسنّ بالسنّ. والطائي لا ينطلق من مُجرد تشبيه، لا أسس اجتماعية وثقافية له، بل كان هذا التشبيه مُتجذرًا في التربة الثقافية والاجتماعية للعصر الجاهلي.

وَلا أُرخي مِنَ المَرَحِ الإِزار:

هذا العنوان الفرعي هو عجز بيت الشاعر الجاهلي قيس بن الخطيم، المشهور عنه أنّه قد تتبع قاتلي جده وأبيه حتى قتلهما وثأر لنفسه ولقبيلته. والمعنى من هذا المقطع أنّه شخص جاد، لا يخرج عن طوره حتى وهو فرح، فيرخي إزاره خلفه فخرًا وعجرفة وتيهًا. هذا في الفرح! فماذا عنه في الحدثان التي يذهل بها الشخص عن نفسه، فلا نجد تغيّرًا في شخص الشاعر فيقول في صدر البيت: وَلا يُنسينِيَ الحَدَثانُ عِرضي.

يظهر لنا الخطيم تقليدًا جاهليًّا كان فيه الرجل إن أراد أن يظهر فرحه، تبختر وأرفل ثيابه خلفه؛ أي جرّها على الأرض دلالة العزّة والجاه. إنّ إرخاء الثياب ثيمة رمزية يبتغيها الجاهلي كي يعبّر عن علّوه على صروف الزمن، ومن تبعاتها التبطّل والكسل، وأخذ الحياة باللهو والتفكّه وشرب الخمر، فإن جدّ الجدّ، كان لا بدّ من تغيير هذا المظهر. يعرض لنا أبو الهذيل زفر بن الحارث وهو شاعر إسلامي بعد أن قُتل أخوه، التبدّل في مظهره الخارجي له، نتيجة حزنه على أخيه، وطلبه الثأر له، والجدّ فيه. فقد انتقل من حال إسبال الشعر على الكتفين وإرخاء الإزار خلفه دلالة رغد الحياة وعيشة اللهو، إلى مظهر المُحارب. وهو إن أغفل ذكر التشمير عن الساق كما فعل الطائي، إلّا أنّ التقليد الثقافي في إسبال الثوب أو تشميره ما زال حاضرًا في أذهان

الناس فيقول:
ولمّا أن نعى النّاعي عُمَيْرًا
حسبتُ سماءهم دُهِيتْ بِليلِ
وكنتُ قبيْلَها يا أمَّ عمروٍ
أُرَجِّلُ لِمَّتي وأجرُّ ذيلي
فلو نُبِش المقابرُ عن عمير

فيخبَرَ مِنْ بلاء أبي الهذيل.
لكي تتّضح لنا الرؤية أكثر، فلنتبع معنى "سَبَلَ" في المعاجم. نجد في لسان العرب في مادة سبل: أَسْبَلَ فلان ثيابه إذا طوّلها وأرسلها إلى الأرض. والمسبل إزاره؛ وهو الذي يطيل ثوبه ويرسله حتى يلامس الأرض. وذيل الثوب والإزار؛ ما جرّ منه على الأرض إذا أسبل. ويقال امرأة رافلة ورفلة؛ أي تجرّ ذيل ثوبها على الأرض إذا مشت. وإزار مرْفَل؛ أي مرخى.
لقد اتضح لنا معنى الإسبال والإرخاء للثوب لغويًا، لكن هذا الإيضاح لا يتم إلا إذا كشفنا عن معناه الاجتماعي. يقول زهير بن أبي سلمى: يَجُرّونَ البُرودَ وَقَد تَمَشَّت حُمَيّا الكَأسِ فيهِم وَالغِناءُ.
من خلال هذا الشاهد الشعري، نجد أن جرّ الثوب مُرتبط بالشرب والطرب، فعندما تلعب الصهباء في رؤوسهم يتخيّلون بأنّهم كالملوك أو سادة كبار، فيرخون ذيول أثوابهم خلفهم تبخترًا وتيهًا وخيلاء. وقد ذكر السّري الرّفاء لأحدهم:
ولقدْ شربتُ الخمرَ حتى خِلتُني
لمّا خرجتُ أجرُّ فضلَ المِئزَرِ
قابوسَ أو عمرو بن هندٍ جالسًا
يُجبى له ما بينَ دارةِ قيصرِ.
ولأنّ هذه الصورة أصيلة في الشعر العربي سنلقى أبا العتاهية يعيدها في الزمن العباسي:
يا رُبَّ يومٍ رأيتُني مَرِحًا
آخُذ في اللهو مُسبِلَ المِئزرْ
بين ندامَى تَحُثُّ كأسَهُمُ
عليهمُ كفُّ شادنٍ أحوَرْ.

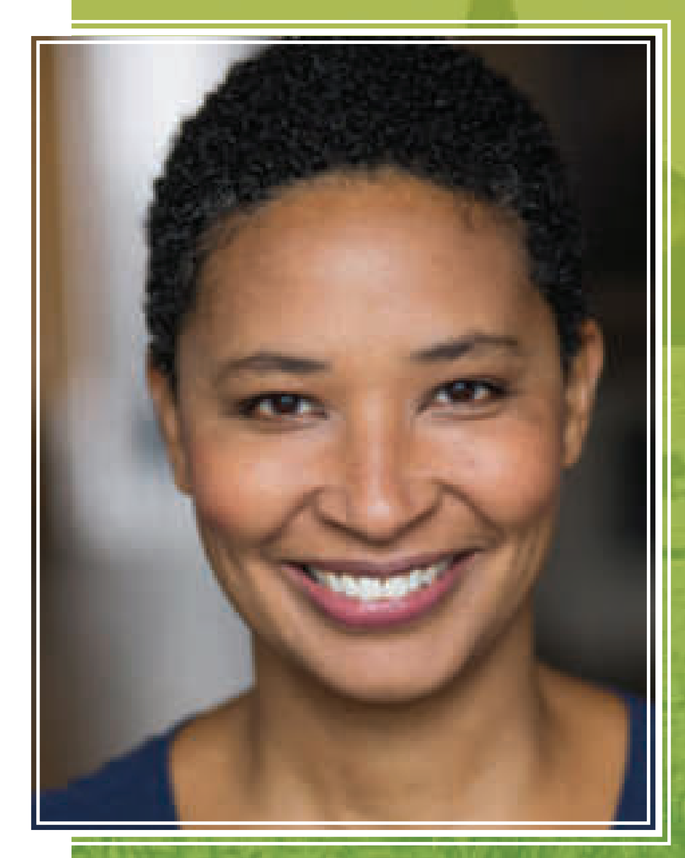
إذا ما عدنا إلى منبع الشعر الجاهلي نجد ذات التقليد الاجتماعي عند امرئ القيس في جرّ الثوب لكنّه يضيف إلى ما ذكرناه من أسباب جرّ الثوب على الأرض الشباب وميعة الصبا، فيقول:
عَهِدَتْني ناشئًا ذا غِرَّة
رَجِلَ الجُمَّة ذا بَطْنٍ أُقبّ
أتبعُ الولدانَ أرخي مِئزَري
ابنَ عَشْرٍ ذا قُرَيْطٍ من ذهبْ.

ويكرّر جميل بثينة ذات الموضوعة المُرتبطة بالشباب وجرّ المئزر:
وَإِذ أَنا أَغيَدُ غَضُّ الشَبابِ
أَجُرُّ الرِداءَ مَعَ المِئزَرِ.

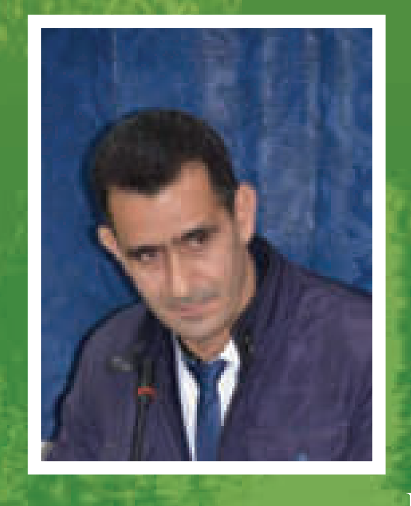
شمَّرت مِئزَري:
إنّ استقراء الشواهد الشعرية التي ذكرناها، يكشف لنا، بأنّ جرّ الثوب وإسباله قد ارتبط عند العرب في جاهليتهم وإسلامهم بفتوة الشباب، وميعة الصبا، والخمر، واللهو، والطرب، وكلّ ذلك يعني البُعد عن الجدّ، والعمل، والحكمة، والعقل، لذلك نجد المعنى المُعاكس عندما تضرب طبول الحرب، أو يأتي زمن العمل. ونستشهد فيما ذهبنا إليه بقول سلمة بن عياش:
على حينَ ودعَّت الصبابةَ والصبا
وفارقتُ أَخْداني وشمَّرت مِئزَري.
لقد كان ابن عياش في زمن الصبا يحيا لاهيا بين أقرانه، وعند جدّ الجدّ، شمّر عن ساقيه وخاض بحر الحياة. وفي رثاء دريد بن الصمة لأخيه نلقى ذات المعنى بشكل قطعي، فقد كان أخوه رجل جدّ وعمل وحرب:
كَميشُ الإِزارِ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ
بَعيدٌ مِنَ الآفاتِ طَلّاعُ أَنْجُدِ.
ما بين إرخاء الإزار على الساق حتى يجرّ على الأرض، وتشميره، فتنكشف الساق إلى نصفها؛ عبّر العرب بذلك عن مرحلتين عمريتين: الشباب واللهو، والرجولة والعقل. وعندما جاء الإسلام نبذ العادات الجاهلية من لهو واحتساء للخمر وطيش وتفاخر وتباه، فقد نهج الإسلام منهجًا يحثّ على التواضع والعمل، وترك كلّ ما يضعف المسؤولية والعقل. وقد كان لهذا المنحى أن يظهر بالسلوك والتصرّفات وحتى في الثياب.
أمام الواقع الجديد الذي أوجده الإسلام، فقد تواترت الأحاديث النبوية التي تحضّ على الاتضاع ونبذ التباهي والخيلاء، فقد جاء في المسند: "عَنْ شِمْرِ بْنِ عَطِيَّةَ عَنْ خُرَيْمِ بْنِ فَاتِكٍ الأَسَدِيِّ قَالَ: قَالَ لِى رَسُولُ اللَّهِ (ص): نِعْمَ الرَّجُلُ أَنْتَ يَا خُرَيْمُ لَوْلاَ خَلَّتَانِ فِيكَ". قُلْتُ: وَمَا هُمَا يَا رَسُولَ اللَّهِ؟ قَالَ: "إِسْبَالُكَ إِزَارَكَ وَإِرْخَاؤُكَ شَعْرَكَ". وجاء في صحيح البخاري، عَنْ أَبِى هُرَيْرَةَ عَنِ النَّبِيِّ (ص) قَالَ: مَا أَسْفَلَ مِنَ الْكَعْبَيْنِ مِنَ الإِزَارِ فَفِى النَّارِ.
هذا الخطاب الإسلامي الذي يأمر بالتواضع ونبذ الخيلاء، وما يصاحبهما من مظاهر كإرخاء الإزار حتى يجرّ على الأرض، لم يكن ليكون له صدى في أوائل الدعوة لولا معرفة المُخاطبين به بالفرق الاعتباري بين إرخاء الإزار وتشميره. وعندما ذكرت الآية الكريمة الكشف عن الساق، في معرض الإخبار عن يوم القيامة، كان المعنى اللغوي للتشمير والإرخاء حاضرًا في ذهن المُتلقين، كذلك المعنى الاعتباري الذي يفرّق بين الجدّ والتباهي والغرور.
إنّ ذهاب البعض، إلى القول بأنّ الساق المذكورة في الآية هي ساق الله، يجد مناطه في المظهر المرئي لإرخاء الإزار أو تشميره، مع ما يقود إليه من المفاهيم التي ناقشناها أعلاه بين اللهو والجدّ. ونستطيع أن نقول بحسن نية، بأنّ من ذهبوا منحى التجسيم، وإن كان في المستوى الميتافيزيقي في الآخرة، فقد كانت غايتهم أن يقرّبوا لأذهانهم المعنى بربطه بمعنى حسيّ مرئيّ.
وعودة على الطرح النيتشوي نستطيع من خلاله القول: بأنّ فكرة التجسيم في جملة "يوم يكشف عن ساق" مُتأتّاة من نسبية الإنسان تجاه المُطلق الإلهي. وكما قال أفلاطون عن الإلهي: بأنّه لا يمكن عقله، إلّا بهدى من الروح والذكاء، تتضح لنا تلك التجسيمية التي تسلّلت إلى الأذهان والتي تجد تبريرها بالمُناسباتية الإكزينوفانية، لكن ليس بشكل تجريدي، بل بشكل حسيّ ومفهومي في الوقت نفسه.

أدب

ماذا يمكن أن نتعلم من الآداب العالمية الأقدم ؟



دانييل ألين / الولايات المُتحدة الأمريكية



ترجمه عن الإنجليزية :
مُصطفى سنون
المغرب

مثلما هو الحال كل سنة جديدة، أدرس هذا الصيف الفكر السياسي للعصر القديم والوسيط. رغم أن الدرس لا يلقى الإقبال المطلوب من طرف جيل الطلاب أصحاب المذهب المُنشد للحاضر، أحسب نفسي محظوظة لأنه يوجد عندي أربعين طالبا لهم رغبة ذاتية واستعداد ذهني للتوجه نحو دراسة الألفية البائدة. أعتقد أنهم يتوقعون بإخلاص العثور على شيء جاف.

على خلاف ذلك، إنهم يكتشفون مُباشرية مُذهلة تتملك النصوص القديمة التي نقرأها.

لنبدأ بملحمة جلجامش، تعود هذه القصيدة إلى حقبة بلاد الرافدين القديمة، وتعتبر أقدم نص أدبي على وجه الأرض، حيث يحكي النص عن الطريقة التي تحول من خلالها ملك ظالم وأناني وجشع إلى رجل صالح تعلم خدمة مصالح رعاياه. يعتبر الاعتداء الجنسي أول مُشكل سياسي سُجل في العالم.

نعثر على هذه المسألة في ترجمة "دايفيد فيري" أثناء تقديم جلجامش:

فلا ابن الأب
ولا زوجة النبيل، ولا بنت الأم
ولا عروس المُحارب كانت في مأمن. قال أناس عجزة:
هل هذا هو الراعي للناس؟ هل هذا هو الراعي الحكيم حامي الناس؟

استمد جلجامش تحوله وقدرته على التخلي عن عادة الافتراس الجنسي من اكتشاف زواله الشخصي. لقد اقتنع الملك عبر مسار رحلة طويلة أنه سيلقى حتفه أيضا. إن الموت هو أكبر مساو بين البشر. إن اكتشاف الحجر الأساس للمساواة الإنسانية هو الذي مكن جلجامش من أن يصبح خادما وراعيا وحاميا لشعبه.

يتجلى نجاح جلجامش السياسي في القصيدة من خلال بناء سور عظيم :

السور الخارجي
يلمع تحت الشمس كأنه النحاس
البراق
السور الداخلي

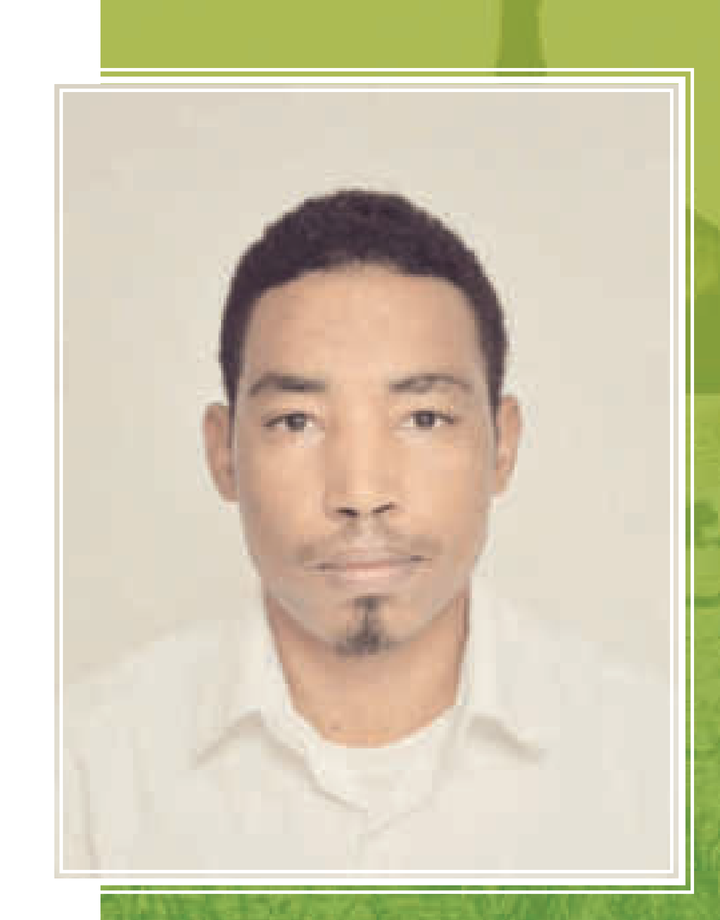

جلجامش

يفوق خيال الملوك.
يتأملون في طوب البناء، ويمحصون في التحصين
تحضر الأسوار العظيمة في مُختلف تصورات الفكر السياسي القديم.
ترجع البدايات الأولى لسور الصين العظيم إلى القرن السابع قبل الميلاد، ويذكر "هيرودوتس" أب التاريخ الذي سافر عبر اليونان ومصر والشرق الأدنى القديم وضعية مجموعة من المُدن المطوقة، وتنبع الرغبة في بناء السور من الإحساس العميق والحاجة المُلحة للآمان.
يتعرض "هيرودوتس" أيضا للوحشية التي كان قدماء الطغاة يعاملون بها أعداءهم. ثمة مُستبد واحد هو "استيجياس" كان يخاف- بناء على حلمه- أن مولود ابنته الجديد سيكبر للإطاحة به من العرش، فأمر أحد جنوده بحمل الرضيع إلى الغابة المُوحشة حيث لا يستطيع الطفل البقاء على قيد الحياة. رغم أن المُحارب لم يكن راغبا في القيام بهذا الفعل الشنيع، أقدم على تسليم الطفل خلسة لأحد المُزارعين ليقوم بتربيته. عندما كبر الطفل وظهرت على محياه بجلاء ملامح النبلاء لكل من يصادفه، اكتشف ذلك "استيجياس" وأحس بالخوف على سيادته، فعقد العزم على مُعاقبة الجندي الذي شق عصا الطاعة، وقتل ابن المُحارب وقطع أوصاله. لم تقف قسوة ووحشية هذا المُستبد عند هذا الحد هناك، بل تجاوز الأمر إلى طهي الطفل وتقديمه وجبة للجندي الأب ليأكلها.
نظن أننا نعيش في عالم ابتعد وترك العصور القديمة خلفه، ونعتقد هذا ظنا منا أن الزمن يتحرك بثبات رأسا في مسيرته، وأن قوس التاريخ ينحني ميلا صوب العدالة. تعتبر هذا النظرة اعتقادا خاطئا، تتستر الوحشية البشرية دائما تحت السطح مُباشرة، ويحضر دائما معنا عنفنا القديم.
يروم مشروع العدالة تحقيق واحة الأمن والاحترام لشعب مُعين في مكان مُحدد، ولمُجتمع ودولة حيث يكون الجميع فيها بمنأى عن العنف والسيطرة والظلم المُستطير. استطاعت البشرية خلال الألفية ابتكار أدوات مكنتنا جميعا من جني ثمار هذه الواحات- حكم القانون، العمل بالمبادئ الدستورية، والتوقع بقدرة المواطنين الأحرار والمتساوين على الحُكم ويكونوا بدورهم محكومين في نطاق دولة تحدد مبادئ العضوية فيها ضمنيا بناء على المساواة الإنسانية. لم تظهر كل هذه الابتكارات مرة واحدة، بل خرجت أجزاؤها وأقسامها هنا وهناك إلى مسرح العالم عبر مسار طويل من الزمن، وأنا واثقة أنه يوجد مزيد من الابتكارات الأخرى التي ينبغي تأمينها من أجل رفع منسوب الأمل في تحقيق الأمان والسعادة للأجيال المُستقبلية.
لكن لم تتوسط هذه الابتكارات بيننا وبين الألفية والفوضى البديلة والسيطرة والانفصال واليأس. من النادر أن يفصل بيننا وبين هذه الأشياء أكثر من جيل واحد. إن القضية دوما هي هل نستطيع البقاء على قيد الحياة حتى قدوم جيل آخر بمعرفة مُحملة بالأمن، وخبرة حامية للحرية، وحكمة مُحترِمة للمساواة.
عاهدت نفسي لهذا السبب أن أشتغل على التربية المدنية ليس فقط داخل قسمي، بل أيضا في إطار جهودي لدعم التجديد في التربية المدنية داخل نظامنا التعليمي k-12. أتمنى أن يوجد آخرون لإتمام هذا العمل.

ترجمة

أدب

صورة الأوبئة في أدب حنا مينه، من خلال "بقايا صور" و"المستنقع"



عبد الغني الخلفي

المغرب

1

خلال شهر مارس من سنة 2020م، شهد العالمُ تفشي فيروس "كورونا" المُستجد، فيروس أحدث خلخلة في إيقاع الحياة العادي ووتيرتها المألوفة، وفرض تغييرا واضحا في مُمارستنا لحياتنا كما دأبنا عليها، إذ صرنا مُلزمين بالمُكوث في البيت، والخضوع لحجر صحّي لتفادي تفشّيه وتفاقمه. هذه العزلة، رُبما، قد تكون مُفيدة لنا، كونها ستُساعدنا على إعادة ترتيب علاقتنا بالوجود والأشياء من حولنا، وبما كان يستحوذ على اهتماماتنا سابقا، بحكم أن تعاملنا مع كل ذلك، لا بد أن يتغير عما كان مألوفا وسائدا، ولو إلى حين.
علاقتنا بالقراءة والكتب مثلا، توطّدت أكثر، وزاد مُعدّل قراءتنا بشكل لافت، كما زاد الإقبال خصوصا على الأعمال الإبداعية التي لها صلة وثيقة بمُستجدات العصر. فيروس "كورونا" أثّر سلبا في نوعية مُحددة من الكتب التّي سيتمّ تأجيل قراءتها إلى وقت لاحق، وفي المُقابل أعاد الحياة لكُتب أخرى كانت مُهملة أو منسية، بحُكم أنّ المواضيع والقضايا التي تُعالجُها لم تكن تحظ باهتمام كبير، ولأنها، أيضا، لا تتلاءم وروح العصر. لذلك ظل تأثيرها في نفوس القراء غائبا. وفي مُقابل ما ستتعرض له تلك الكتب من إقصاء مُؤقت، ستستفيد كتب أخرى من حساسية الظرفية التاريخية التي نمرّ بها، لأن هذا الفيروس، جدد شبابها، أو بالأحرى سلّط عليها الأضواء، وجعلها في الواجهة.

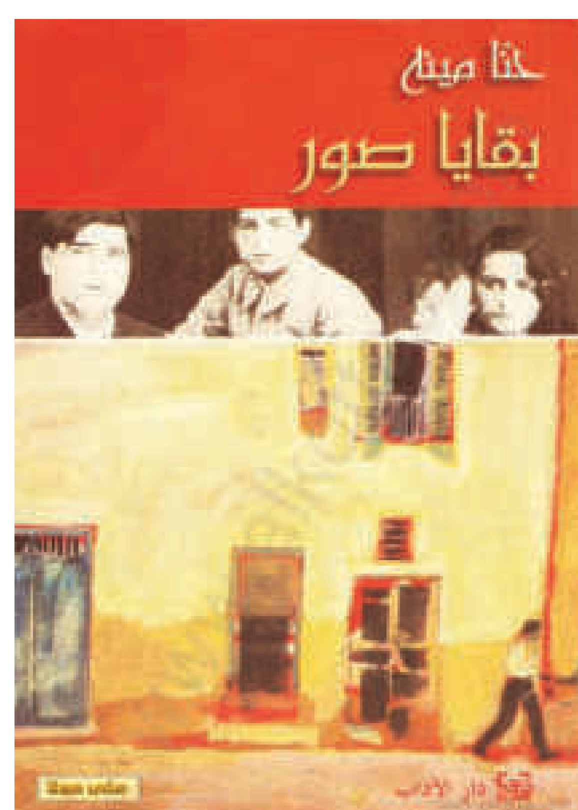
2

لطالما كان الأدبُ، ولا يزال، حسب القائلين بنظرية الانعكاس، مرآة للمُجتمع الذي يتناوله، ولمُختلف مظاهر الحياة والتحولات التي يشهدها. وهو، بهذا المعنى، سيُصبح، مع توالي الأيام، وثائق تاريخية، ويتحوّلُ الأديب، عندئذ، إلى شاهد آنيّ للعصر الذي عاش فيه، وذلك عندما يُعيد تشكيل تلك المظاهر والتحولات في قالب إبداعي جديد.
الأدب العالمي، بما يحويه من أعمال إبداعية فنّية



غنيّة، اكتسبت قيمتها من أهمية المواضيع والظواهر التي تطرقت إليها، يضعنا أمام كُتّاب وروائيّين التفتوا إلى موضوع الأوبئة التي عصفت بحياة الإنسان في عصور خلت، وخلّفت جراحا وندوبا ليس في حياة أصحاب هذه الكتب بالضرورة، ولكن في حياة من عايشوها وخاضوا غمار مواجهتها بالطرق المُتاحة. أعمال إبداعية شكّلت الأوبئة والأمراض موضعها الأساس، فاختار أصحابها الاشتغال عليها واسترجاعها من خلال اتخاذها مادة للكتابة.
من أبرز ما كُتِبَ في هذا الموضوع عالميا، نجد رواية "الطاعون" "لألبير كامو"، الصادرة عام 1947م، وهي واحدة من تلك الروايات التي جعلت من تفشي وباء الطاعون مادة خام لتشكيل عالمها الروائي. فكامو يعود بنا إلى مدينة وهران بالجزائر، ليعيد التقاط تفاصيل تفشي هذا الوباء خلال القرن الـ19، والذي ظهر أمام الناس بشكل مُفاجئ على هيئة فئران كثيرة تنتشر في المدينة، مما أدّى إلى إصابة عدد كبير من الناس بالحُمّى التي تؤدي بهم إلى الهلاك. كما يُمكن الإشارة إلى رواية "العمى" للكاتب البرتغالي "جوزيه سارماجو"، التي ظهرت سنة 1995م، وفيها نتعرف على وباء خطير يجتاح العالم، ويصيب ضحاياه بالعمى. بالإضافة إلى نماذج أخرى عديدة لا يتّسعُ المجالُ لعرضها.
أمّا عربيا، فلا يُمكن إعدام وجود أعمال إبداعية تناولت الموضوع ذاته، بصورة من الصور، وهي وإن كانت قليلة ومعدودة، ولم تُحقق تراكما ظاهرا في هذا المجال، إلّا أنّها تظل لها قيمتها، باعتبارها أمْشَاجًا لتلك الأصول الأولى التي يُمكن الاستناد إليها لتأسيس ما صار يدعوه بعض الباحثين بأدب الأوبئة، الذي هو نوع أدبي يعنى أصحابه بتصوير أمراض وأوبئة عاشها الإنسانُ في مراحل سابقة، وأحدثت تأثيرا في مجالات الحياة المُختلفة، حيث يصبح هذا النوع من الأدب مُستنَدا داعما في الدراسات الاجتماعية والتاريخية، لأنه يغدو بمثابة وثائق تاريخية، لم يكُنْ يُلتفتُ إليها، بحكم أن الوباء، في وعينا الجمعيّ، ولّى وانتهى، أو بحكم بُعد المسافة الزمنية الفاصلة بيننا وبين سنوات ظهوره الأوّل.
وفي هذا الصدد، يمكن التمثيل بملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، وفيها عرض لظروف تفشي الطاعون بين المصريين، حيث كان سببا في تدمير كل شيء، وما استتبع ذلك من أعمالٍ لإعادة بناء وتأهيل الحضارة من جديد. وأيضا، نجد طه حسين في سيرته الذاتية "الأيّام"، يتحدّثُ عن وباء الكوليرا الذي اختطف أفراد عائلته في مصر، إبّان بدايات القرن العشرين. وكُلّها تتفق في تصوير الآلام والمُعاناة الّتي تُلاقيها الإنسَانيّة في مثل هذه الظّرُوفِ.

3
يستطيعُ الباحثُ في الرّوايات العربية، أن يقف عند نماذج روائية أخرى عَنت بهذا الموضوع، ولو أنّها لم تتّخذه غاية في ذاته؛ بمعنى أنّها لم تسع إلى التّوسع فيه، بحيث يستحوذ على اهتمام الروائي، ولكن أصحابها سجّلوا، مع ذلك، أحداثا ووقائع تستحقّ وقفة عندها.





فمن بين ما كتبه الروائي العربي السوري حنا مينه، نجد سيرته الذاتية الروائية. "بقايا صور"، "المُستنقع"، "القطاف"، هي ثلاثية تجمعها صلة واحدة، باعتبارها تُسجّل مسار صاحبها الحياتيّ في مرحلة الطفولة، من منظور السيرة الذاتية، كما نجده مُحددا لدى فيليب لوجون، ولكن بشكل روائي سيري- نسبة إلى السيرة- ومن ضمن الروايات الثلاث، يعنينا هنا، الكتابين الأولين اللذين زخرا بإشارات لها صلة بموضوعنا.

"فبقايا صور"، التي هي الرواية الأولى من هذه الثلاثية، ما هي إلا شظايا ورفات لصور الطفل العالقة في لا وعيه، والتي تتم استعادتها شبه كاملة في مرحلة لاحقة، بعد سنوات النضج، ولكن الاستعادة، هنا، تتم عبر تنشيط الذاكرة، ونفض الغبار عنها، لإعادة لملمة وتشكيل وترتيب صور الطفولة الباهتة، حتى لا تُمْحى، أو تموت ميتة نهائية "إن بقايا الصور ستغدو، في الوعي الذي نما بنموّ العمر، صورا شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعينُ المخيّلة ببعض المسْمُوع من الأهل لتظهير طرفٍ مُكمّل من هذه الصورة أو تلك" (بقايا صور، ص 207).

هو تقييد كتابي إذن، لما انطبع في ذاكرة السارد من صور الطفولة المُتلاشية؛ الصور التي ستنفتح جراحها، واسعة، على امتداد الكتب الثلاثة؛ الصور التي سترسم مُسلسل حياة السارد/ الطفل الأولى؛ صور الفقر، والبؤس، والتشرد، والمُعاناة، التي حُفرت في ذاكرته، وصار من الصّعب نسيانها، إلّا من خلال عملية الاسترجاع كتابة. وعلى عكس ما هو مألوف في الكتابة، التي تكون للتذكر عادة، فإن كتابة هذه الصور، ستُخلّص الذاكرة من ثقلها وتزيل عبئها.

من بين كل هذه الصور، التي أشرنا إليها، والتي تتلون بلون السّواد القاتم، ثمة صورة تستحقّ وقفة قصيرة؛ صورة لا تقل قتامة وسوادا عن الصور الأخرى، إن لم نقل: إنها كانت عاملا في تعميق مُعاناة السارد وتضخيمها؛ هي صورة الأوبئة التي عايشها السارد، ولكن طريقة مُعايشته لها، ستبدو لنا مُخالفة لما نُعايشه اليوم أمام انتشار هذه الجائحة؛ جائحة "كورونا". فالروايتان- بقايا صور، والمُستنقع- تصحبهما إشارات ووقفات عند الأوبئة التي كانت عاملا مُساعدا على إضفاء طابع الحزن والقتامة على حياة السارد/ الطفل. وسنحاول الوقوف عند تمظهراتها بين سطور الروايتين، ودرجة التأثير الذي تركته في وعي الذاكرة.

هنا نجد السارد يعطينا تفاصيل عاشها البطل/ الطفل صحبة أسرته، في خضم تفشي وباء الطاعون في البلدة، حيث مسقط الرأس، إبان العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي. وهو يذكر أن "البلدة المنكوبة بحريرها نكبت بوباء أيضا. قيل إنّه الهواء الأصفر، وقيل إنه الطاعون. وأكّد آخرون فيما بعد أنه الجوع. انتشرت المجاعة في كل مكان، وانتشر الجربُ فأصابتنا العدوى، ظهرت البثور على أجسامنا، والتهبت بالحكة وتبقّعت" (بقايا صور، ص 196-195)، وكان من نتائج ذلك أن "تبقعت وجوهنا بآثار القرص" (بقايا صور، 241)، ولم يكن الطاعون الوباء الوحيد الذي واجهته الأسرة، فالملاريا كان لها حضور أيضا، يقول: "الحصيلة ظهرت بسرعة. الملاريا! وقد عبّرت عن نفسها بشكل لائق. البرداء!" (بقايا صور، ص 241)، والتي كان ظهورها يمتدّ لأيّام طوال، بحيثُ تترك آثارها على الأجساد. "إن حالنا مع الملاريا ستدوم أعواما، وتخلف في أجسادنا تخريبا مُزمنا، من آثاره الدوسنتايا التي أخذناها عن السكنى قرب المُستنقعات" (بقايا صور ص 242)، حيث الوباء لم يسلم منه أي شخص، فهو مُعد، وسريع الانتشار. وقد رافقت الأوبئة السارد حيثما حل و ارتحل. فها هو يجد نفسه في مواجهة وباء جديد عندما استقرّ به الأمر في حي "الصاز Saz"، قرب مدينة "اسكندرونة"، حيث كان من السهل أن تتوالد الأوبئة والأمراض بطرق غير متوقّعة. وكان للبيئة التي تعيش فيها الأسرة دور في استنباتها. فلمُجرد أن يهطل المطر، ستُرافقه الكارثة. "إن السماء حين تُمطر، والخنادق حول البيوت عندما تطوف فيها مياه آسنة، والأرض إذ تنز فيتشكل ذلك المُستنقع الذي نغوص فيه طوال الشتاء، إن ذلك يصيب الحي كله" (المستنقع، ص 310)، وتزداد الأوضاع سوءا "عندما يأتي الصيف ويثور الغبار، ويكثر البرغش، وتنتشر الملاريا، وتعمّ الأقذار والروائح النتنة، فإن السُكان جميعا يعانون من هذا البلاء على قدم المساواة" (المُستنقع، ص 310)، أو لمُجرّد ارتفاع

درجة الحرارة "وانتشرت، مع الصيف والغبار، الأمراض التي هي جزء من حياتنا، مثل البرداء والرمد، وجفّت بعض أنحاء المُستنقع وفاحت منها روائح كريهة، وتفشّى الجوع" (المُستنقع، ص 317)، وأحيانا أخرى، بسبب المجاعة وما يُصاحبها "فتحت عينيَّ على هاوية العدم التي كنا منها على الشفير، وعلى المجاعة التي حملت الوباء إلى البلدة" (بقايا صور، ص 201)، أو بصيغ أخرى، مثل تناول ما يوقف نداء المعدة إلى الطعام. فعلى إثر المجاعة الشديدة التي ضربت سكان حي "الصاز"، والتي دفعت ساكنيه لأكل أي شيء مهما كان، بما في ذلك البزاق، فقط لإلهاء الجوع حيث "كانوا يأكلون البزاق ساخنا (...) لذلك أصابهم نوع من مرض غريب، من نتائجه القيء والإسهال" (المُستنقع، ص -356 357).

4

لكن الإنسان من طباعه أن يُقاوم كل صُنوف الأخطار التي تترصّده من كلّ جانب. وأمام كسل الأب ولا مبالاته، إذ هو سكير، خاسر، نزق، مُغامر، فاقد لكل مشاعر الأبوة، بعيد كل البعد عن مواصفات الأب الحقيقي، ستظهر الأم التي أُصيبت بالروماتيزم، في ظل هذه الأزمة "ومن سوء الحظ مرضت الوالدة فانقطعت عن العمل. أُصيبت بالروماتيزم، وعادتها النخرة القديمة" (المُستنقع، ص -404 405)، لتأخذ على عاتقها إنقاذ أبنائها من هول الجائحة.

فجميع السُكان مُحاصرون أمام زحف الأوبئة التي ستغدو، من تنوعها، من الأمور المألوفة التي هي جزء لا يتجزأ من حياة السارد، الذي يجد نفسه مُجبرا على التعايش معها كقدر يُطارده، لأنها، ومن كثرتها، ستصبح أمرا عاديا.

إن السارد، يسترجع ظروف تلك المُعاناة وبقايا تلك الصور، ويعطينا فكرة عن بعض الحلول التي لجأ إليها المواطن السوري في مواجهة الأوبئة التي كانت تحيط به. ولنا أن نتخيّل: ماذا بوسع الأسرة أن تفعل في وضع كهذا؟ ماذا بوسعها أن تفعل في ظل حياة البؤس والشقاء هذه، سوى مُجابهة الحالة بطرق بدائية عقيمة، وصلت أحيانا إلى حلول أشد بشاعة.

من طرق المواجهة، يذكر السارد/ الطفل: "كنت، في الضحى أزحفُ إلى الشّمس الحارة وأنا أرتجف من البرد برغم حرارتها، حتى إذا مرت نوبة البرداء تلتها نوبة الحمّى، فأزحف ثانية باتجاه أمّي المريضة وأندسّ إلى جانبها في الفراش" (بقايا صور، 241.)، وأيضا: "وسنستعين بأوراق الكينا نغليها ونشربها" (بقايا صور، 242)، و "أما الرمد فقد داويناه بذرور يشبه الفحم الحجري، جاءنا به الوالد من حكيم شعبي شيخ" (بقايا صور، ص 242).

بل وصل الأمر، أمام تعذر العلاج إلى شرب البول، "والعلاج الذي كان يستخدمه الفلاحون واستخدمناه هو البول. لقد شربنا بولنا. نعم وا أسفاه ! حدث ذلك. شربنا بولنا ! كنت أبول في كوب وأضعه في العراء ليتسحّر، وفي الصّباح أشربه" (بقايا صور، ص 242)، وعندما سيبلغ تفشي الأوبئة والأمراض ذروته، ويشتدّ لهيبُها، ستلجأ السُلطات إلى فرض إجراءات وقائية صارمة. "فانهدّت قوى النّاس وخاصّة الأطفال والشيوخ، وفقدوا الشهية، وانطرحوا في البيوت، ودبّ الرّعب في الحيّ أن يكون ذلك المرض هو الكوليرا، وبلغ الخبر البلدية ففرضت حجرا صحيا على الحيّ" (المُستنقع، 357).

إنّ تفشي الأوبئة، ساهم في تعتيم الصورة العامة للروايتين، كما زاد من قتامتهما بشكل لافت. ولعلّ لجوء السّارد إلى تسجيل كل تلك التفاصيل، وفق قالب سردي مُباشر، ساهم في جعل الرواية تترسّم مسار السارد من جميع النواحي، إلى جانب الفقر والمجاعة وتمرد الأب اللامبالي.

5

إن ثقل هذه الصورة غذّى بقية الصور الأخرى وأسهم في تعميق جروحها وندوبها في نفسية السارد، إنها صور الفقر، والوحدة، والبؤس، والتشرد، والخوف، ترسانة من الصور السلبية المُتناسلة والمُتعالقة فيما بينها. ينضاف إليها الصورة التي حاولنا لفت الأنظار إليها، باعتبارها مُنتجة لبعض منها. ولكن، رغم أن الروايتين تغتنيان بالصور السلبية التي تُرخي بظلالها على امتداد جميع الصفحات تقريبا، إلا أنّ ثمة صورا أخرى إيجابية؛ صور الشجاعة، والجرأة، والتحدي، والصمود، والمقاومة التي أسهمت في نجاة الأسرة رغم كلّ ما مرّت به، والتي أسهمت، أيضا، في تخصيب خيال حنا مينه ليُصبح كاتبا كبيرا.

استرجاع توثيقي لأحداث ووقائع متوالية، يعطي القارئ تصورا عن أوليات التعامل مع الأوبئة التي ضربت البيئة السورية آنذاك، كما هو تعريف بتلك الإجراءات "البدائية" التي كانت مُتبعة وقتذاك في مُجابهة هذا النوع من الكوارث، حيث يحضر الجانب الإنساني الجمعي بين أفراد الأسرة في محاولات يائسة للمواجهة والصمود.

إن قيمة المادة الرواية المُتعلقة بالأوبئة والأمراض التي ترصدها الرّوايتان، لا تكمن، بالنسبة لنا، في المُتعة الأدبية التي نُحصّلها عند القراءة، ولا في نظرتنا إليها كوثائق تسجيلية لأحداث مضت وولت فقط، ولكن في معرفة استعداد الإنسان لمواجهة مثل هذا النوع من الأوبئة عندما يطفو على السطح، ما دامت تعود لتواجه الإنسان اليوم. ومن مهام الكاتب أن ينشغل بمُجتمعه، فهو يحذر ويرشد، وأحيانا يستشرف المُستقبل، لتجنب مواجهة كوراث مررنا بها في مرحلة ما أو على الأقل الخروج منها بأخف الأضرار.

هوامش:

-باحث بسلك الدكتوراه. مختبر العلوم الإنسانية والمعرفية والدراسات النصية (الرشيدية).

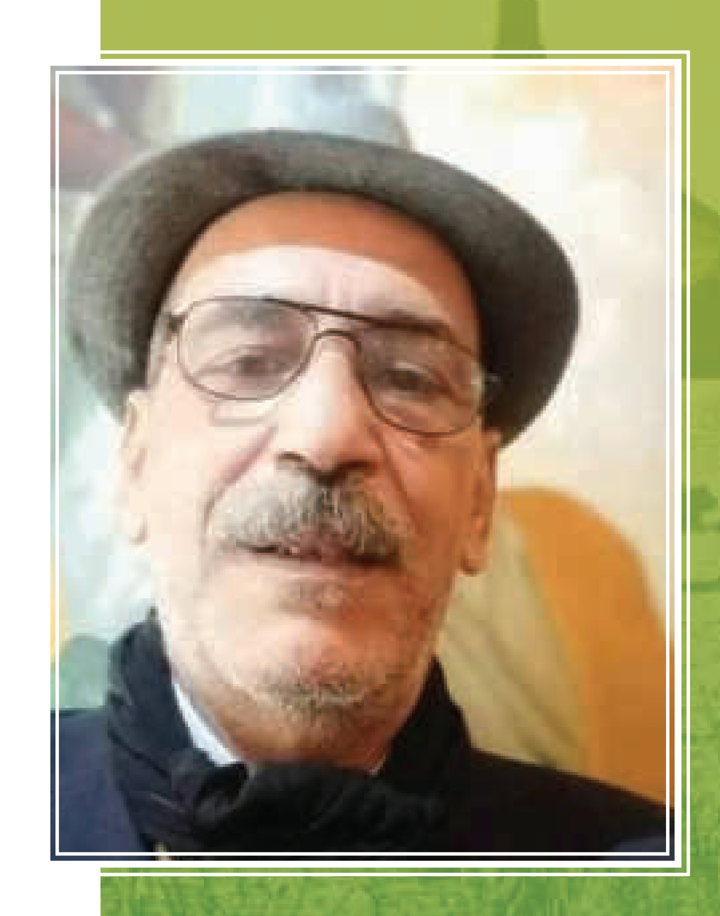
-بقايا صور، حنا مينة، دار الآداب، الطبعة الثّامنة، 2008م.

-المستنقع، حنا مينة، دار الآداب، الطبعة السابعة، 2003م.



أدب

تراجيديا البوح الأنثوي في قصص "حبس النساء" لروان بن رقية



عبد الله المتقي

المغرب

دعونا نتفق أن الكتابة القصصية النسائية في تونس، تعرف طفرة واضحة تؤكدها المدونات القصصية المتوالية لعدد من المُبدعات اللاتي اخترن القصة القصيرة خيمة ونجما، ومن أسماء هذا الحكي المُؤنث والجديد نذكر على سبيل المثال "هند الزيادي"، "نورة عبيد"، "نجيبة الهمامي"، "لمياء بوكيل"، "نورا الورتاني".

بيد أن ما يثير الانتباه في هذا التراكم القصصي، طموحه الفني والجمالي الذي يتجلى في خلق صور فنية تعيد تشكيل ما يسميه أحد النقاد النمساويين "بروح العصر"، مما يعني استشعار الحكي المُؤنث بمسؤوليته الجمالية، والأكثر منه، وسم هذ التأنيث القصصي بالمواجهة التي تكشف وتعري، وتفتح الأبواب المُغلقة على ما تواريه من عنف وقمع واستعباد وبكل جرأة.

عليه، اختارت القاصة روان بن رقية في مُنجزها القصصي "حبس النساء" الصادر عن دار الكتاب، بعد مُنجزها الأول الذي رشحت له "الأوغاد" اسما، أن تشكل بناءها القصصي من عوالم شخصيات مُتعددة ومتنوعة بصيغة المُؤنث، تؤلف بينها خيوط قصصية محبوكة التشكيل، غير أنها عوالم مُتباينة الانتماءالاجتماعي والصوت الأيديولوجي والسُبل التي سلكتها في سيرورة تشكلها في مواجهة كل أشكال القهر المادي والنفسي والاستهتار الذكوري الذي يحفر عميقا.

اللافت للنظر، أن القاصة تمتح مادتها الحكائية وأسئلتها الاجتماعية من غمار الحياة وحمأة المُجتمع التونسي المُتأجج، وبكثير من الشفافية، ومن هذا المنظور يمكن اعتبار هذه المدونة القصصية "حبس النساء" اقتحاما للفضاء السجني، وشهادة وثائقية وإبداعية لشريحة اجتماعية تختزن رعودا وزلازل ساخنة خلف القضبان.

في جميع الحالات، فإن قصص هذه المجموعة أشبه ما تكون بالاعترافات ونفض مكنونات مجموعة من النساء، استقته الساردة- الإعلامية من أجل إنجاز



تحقيق لإحدى القنوات، ومن ثم، الكشف عن الوجه الحقيقي لمحكيات ووقائع أريد لها أن تظل خفية ومُخبأة بمهارة قصصية تجمع بين التخييل والتسجيل، وحسنا صنعت الكاتبة بهذه الكشوفات، ويا ترى ما الذي تعري وتميط عنه اللثام هذه الاعترافات؟

في مسألة العنوان:

يُلاحظ أن عنوان المجموعة ينقسم إلى قسمين: حبس، ثم النساء، والحبس هو السجن. واصطلاحا هو كالوقف لكنه لمُدة مُعينة، وتنتهي وقفيته بانتهاء الوقت المُحدد، أما النساء فجمع امرأة: إناث من البشر، خلاف: رِجال، وفي حال ربط العنوان بالقصص إيمانا منا بطبيعة العلاقة بين هذا المتن- العنوان- والمتن العام ككل، يجعل القارئ مُنذ البداية ينتبه إلى أن أنه مدعو للإقبال على فضاء سجني للنساء، وهو ما يواجهه ويُشكل بداية الدلالة الأولية للنص ولتيمته الرئيسة، وبذلك يكون العنوان الذي رشحته روان بن رقية قد فضح نية المجموعة، وهذا من شأنه أن "يثير في المُتلقي حفيظة الذائقة المرجوة من قراءته وتلقيه ويثير فضوله"[1]، ولن ينكسر أفق القارئ لأن كل القصص تهم نسوة يقبعن خلف الأسوار، ولكل واحدة منها قصة تراجيدية سببت في حبسها.

مرايا البوح الأنثوي:

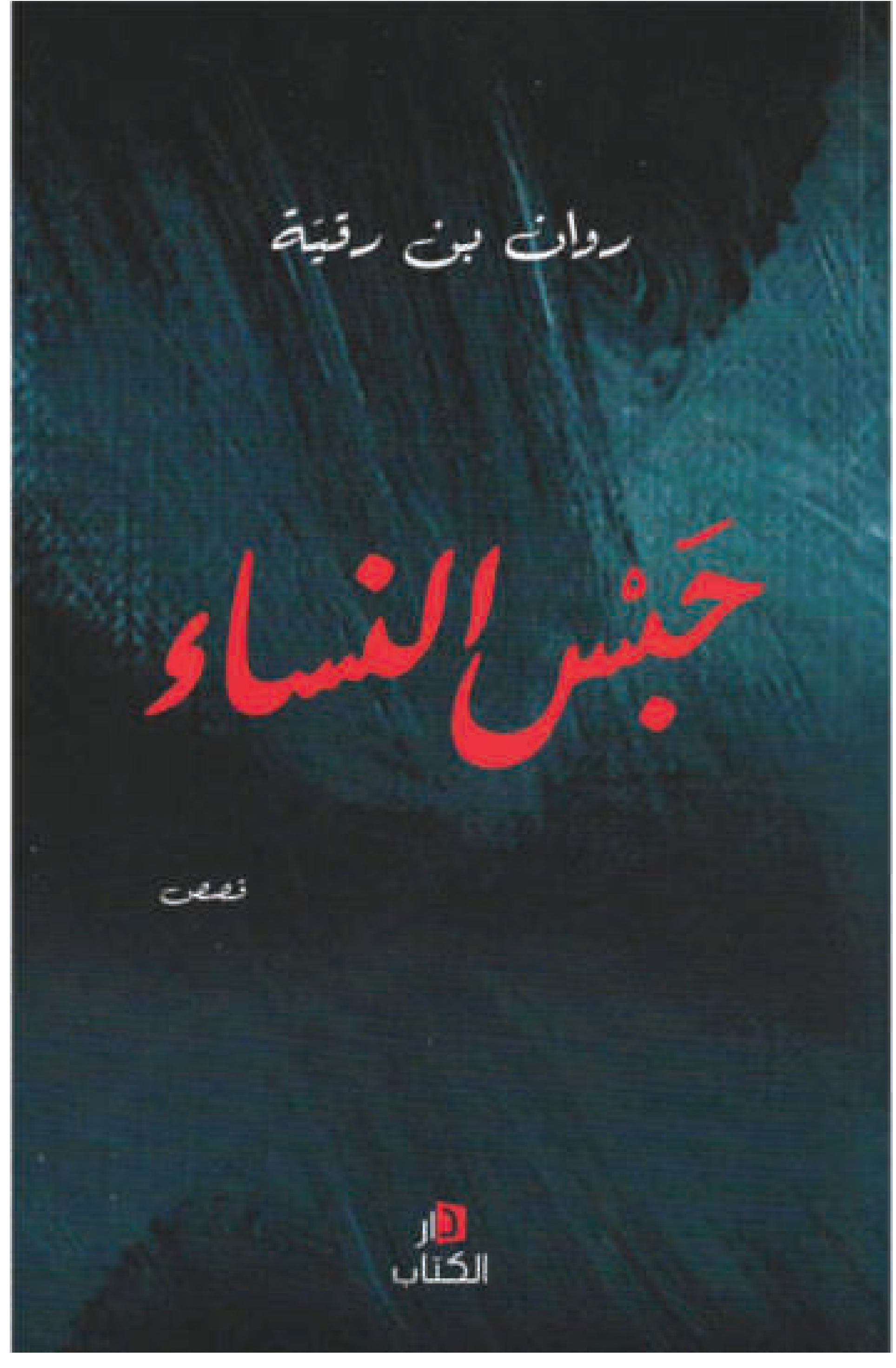
تشتمل مجموعة "حبس النساء" على باقة قصصية جاءت عناوينها كالتالي: "ليلة الفزع ، شومبر، اكستازي، التعنيقة، جاب الله، القلتة الصفراء"، توحد بينها ذكرياتها القديمة الرمادية، والنهايات التراجيدية التي ما تزال وشما في ذاكرة نساء السجن، وهي نفسها التي تلون المحكي القصصي وترين بظلالها على قضائه.

عليه، تنبش روان في انتكاسة مجموعة من السجينات، وما يمور في أعماقهن من خيانات ومرارة وهموم وصدامات وقتل انتقامي، إنها لكوابيس رمادية تمت تعريتها والقبض على خيوطها، والمجموعة من ألفها إلى يائها شاهد إثبات على هذا الحداد، وسنكتفي في هذا التمرين النقدي بالاقتراب من هذه الانتكاسات القصصية والرمادية.

تنفتح مجموعة "حبس النساء" على وقوع مأساة تتفجر في قصة "ليلة الفزع " بواسطة صدمة فاجعة، قتل "تسو" لعقبة الذي تلاعب واستهتر بمشاعرها، والأكثر منه خيانته لها مع "سهى"، صديقة وقريبة جدا: "استللت السكين، واندفعت إلى الغرفة، وبكل قوتي انقضضت على ظهر عقبة، وطعنته دون هوادة، وهو لا يزال بداخل سهى.." ص**21**.

هكذا تكشف الفاجعة أن المأساة ليست ذاتية، بل جماعية تشمل كلا من "عقبة"، و"سهى"، "و"تسو"، كلها أطراف مُشاركة وفاعلة بمبادئها واختياراتها السلبية، وهذا من شأنه أن يولد أننا نعيش في عالم مُلتبس ينتصر لتمييع الجسد والحب، وإلغاء معناه.

هذا الحب الذي تسبب في هذه الفاجعة المأساوية نفسه يتحول إلى تهمة في القصة الثانية "شومبر **203**": "الحب جعلني أسجن، الحب، هذا الحقل المُنتقى بعناية إلهية، والذي ينضج فيه التين على مهل، وينام فيه الحمل بطمأنينة قرب النبع،



هو من زج بي في هذا العفن؟" ص27.
هذا ما نلمسه بجلاء بين سطور القصة بخصوص ميساء أو "بنت القمرة " كما يلقبونها في الحبس، زوجة "منذر" الذي تخونه مع عشيقها "قصي" هربا من برودته وتبضيعه لها، تقول ميساء: "تريدني أن أشبه العاهرات اللاتي يتمعشن بأثداء اصطناعية، ومؤخرات اصطناعية، وعدسات وقص وتلفيق وتزييف" ص 30. وتنتهي مسرحية هذا العشق الجنوني بضبطها متورطة مع عشيقها "قصي" في نزل بمينة سوسة، جراء تبليغ موظفة الاستقبال "فوفة"، انتقاما منه لأنها: "كانت في زمن قديم حبيبة قصي، تخلى عنها من أجل امرأة أخرى أحبها قبلي، واختلط بها اخلاط الوقود بالنار" ص44.

لا تخفى هنا قدرة القاصة على رصد والتقاط المُفارقات الشاهدة على خبيئة وطبيعة المُجتمعات التي ترين العتمة والالتباس على مواثيقها الحقوقية والشخصية، وتلفها العلاقات التربصية، وتعيش على القهر والخيانات.

بنفس الأفق التصويري، تقدم القاصة في قصتها "جاب الله" مشهدا آخر يعكس ما تنتجه العلاقات الزوجية المغشوشة من قلق وتوتر يؤدي إلى القتل بأبشع الطرق، هكذا، تتابع الكاتبة زواج "وداد" القاصر من "جاب الله" المُطلق لزوجته "شيراز" التي أحبها جدا، والذي لا يتقن غير التعنيف والمُضاجعة، تقول وداد: "انهال علي ضربا، انقض عليّ في الليل كعاصفة من غبار، عضني من يدي وساقي، وأمرني أن أمشي أمامه على أربع كالحمار واغتصبني" ص105، والأكثر منه إهانته الجارحة: "حين دخل جاب الله ثملا يترنح وخلفه امرأة أنيقة بيضاء بشعر بني قصير، كانت تضحك بدلال، وكان جاب الله يقهقه:

• مباشرة إلى غرفة النوم، لن أنتظر أكثر".

أمام هذه الإهانات الجارحة والمُتراكمة لم يكن أمامها سوى التشفي والانتقام لكرامتها بحرقه: "تمسكت النار بتلافيف ثوبه، صرخ ولم يسمعه أحد" ص114 ، تشفيا وانتصارا لكرامتها التي مرغها "جاب الله" في التراب.

أما في قصة "التعنيقة"، فترصد تورط "حنان" المُحامية في عشق "سي كريم" رئيس مركز الأمن: "مع كريم ذبلت الصفات والمقامات، لقد سقطت فيه شظايا، وكل ما كان يشتتنا صار يوحدنا، كل ما كان يفتتنا أصبح يوحدنا" ص74، ومع توالي اللقاءات وأنهار الحب الجارفة، يتحول هذا الهوس بالحب إلى ضده، ومن ثم ارتفاع ترمومتر الغيرة القاتلة: "ركضت خلف كريم، رأيته يشق النهج في اتجاه سيارة الشرطة التي تنتظره على بعد أمتار، امتطيت سيارتي بسرعة الريح، وثبت على عداد السرعة وانطلقت نحوه" ص89، وينكسر الحب بدهسها له .

تبعا لسياق الحادث، يصبح الحب إذعانا للآخر وامتلاكا له، بل صورة لما أصبح عليه الإنسان من سلبية وانهزامية تقوده إلى المحو والقتل والتصفية، وليصبح شعار الفاعل أن الوجود، على حد تعبير هايدجر، سر لا منته .

القصة الأخيرة "الفلتة الصفراء"، لم تكن سوى مرايا عاكسة، وبشفافية، للذات الساردة ولغيرها ممن هم خارج الأسوار، فالجميع ظلال لكل من وداد، وحنان، وتسو، وسليمة، متورطون، وخلف الستائر في ارتكاب أفعال تقتضي مُحاسبتهم، تقول الساردة: "بعد عشر سنوات، وأنا في

الحبس أراقب السجينات وهن واقفات بالطابور من أجل "الحساب" تذكرت كل ذلك وتساءلت: هل أنا أشرف من كل هؤلاء؟ ص 127، ونقرأ أيضا: "كثيرون يعيشون معنا مُجرمون بدون حُكم" ص128، وبهذا الاعتراف والنقد الذاتي تكون عناصر ريبورتاج السادرة جاهزة لعرضه على القناة، وتكون القصص جاهزة للاستهلاك وبنكهة مُمتعة ولذيذة.

حسب هذا الاقتراب نستنتج أن هناك مُعاناة مُركبة للمرأة في مُجتمع ذكوري معطوب، يحفزها على أن تستفيق من غفوتها، وتدرك طاقتها لتحمي كرامتها، وهذا ما يجسده هذا التمدد المتنوع لنون النسوة في المجموعة بنبرته الأنثوية والهامسة والمنطوية على أسرار عميقة تكاد تقترب من الأفلام السينمائية المُرعبة التي تدور حول تجربة القتل وتنفيذه، انتهاء بالندم وتبكيت الضمير حينا، وحينا آخر تشفيا وانتقاما.

الفضاء السجني:

دعنا نتفق أن فضاء السجن هو أحد المكونات التي تنبني عليها هذه المجموعة القصصية وتمنحها شكلا حيويا، وهو ما يوحي به عنوانها المركزي "حبس النساء".

عليه، نكون أمام إقامة إجبارية مُغلقة "فضاء السجن" الذي يشكل مكانا خصبا لاحتضان الأحداث والشخصيات في كل القصص والحيز المكاني المُهيمن، فهو حاضر في كل القصص ببعده المادي الملموس، ويتمثل في البناية التي تقع تحت الحراسة والتي وصفت القاصة كائناته ومرافقه وحراس زنازينه: "الكبرانة، الشامبري، الباقيون، اللاريا، سيلون"، ثم بُعد معنوي تجلى في الغلالة التي غلفت بها السادرة شخصياتها؛ فجعلهم هذا البُعد المعنوي يعانون من العزلة والانطواء، وما تلحقه هذه المُؤسسة القمعية بالسجينة من انكسارات قد تصل حد الجنون: "إنها سلمى المُختلة عقليا، كلما حل ركب ما بالسجن، اعتقدت أنه موكب تصوير يتبع الوزارة، وأنه سيكون جسر عبور من جحيم الحبس إلى نشيد الحرية" ص 50.

عطفا على ما سبق، نظرت القاصة إلى الفضاء السجني، والحاكم على جو المجموعة باعتباره محاورا حقيقيا مُتحررا من أغلال الوصف التقليدي الجامد، ولم يكن إطارا ساكنا أو مُجرد ديكور، "بل فضاء مُغلقا وسالبا: "والسجن- كما لا يخفى يحد من الحرية الفردية ويعمل على تقييدها، إلى جانب هذا فهو مكان سالب للحرية ومُمارسة الإذلال والتحقير"[2]

بناء على ما سبق، فإن هذا الفضاء المُغلق والسالب للحريات الذي تقضي خلف أسواره السجينات عقوبة الحبس، والذي تعددت فيه الاجتماعات والشهادات، واتسع ضيقه إلى كل الاعترافات الجارحة والبوح الأنثوي الكئيب، وإلى تبكيت للضمائر، ولن يسقط منا سهوا، أن فضاء ما خلف الأسوار تم التركيز عليه باعتباره مدرسة محورية في التعلم ومراجعة الذات والشعور بالفراغ والندم.

الرؤية الفنية:

حاولت الكاتبة عرض لوحات إنسانية وقضايا وموضوعات لشخوصها بفنية وجمالية، إذ حرصت على جعل لغتها صافية، لكن هذا لا يمنع من خرق نقاء اللغة وصفائها، باستثمارها للصيغ الشفوية في لغة الحوار بغاية الوصول إلى تحديد أدق للفظة والتعبير، نقرأ في الصفحة 93: "يا يمينة الكلبة، والله كان ماتركحش الدرجيحة إلا ما نشكي بيك لعم مُصطفى يعلقك في الزيتونة ليلة كاملة"، علاوة على تعريب الفرنسي- العرتسية- من قبيل: "البورتيي، الشامبري، البافيون، سيلون، السيفيل، الكابينة"، ولعل من شأن هذا التعدد الصوتي أن يُكسب قصص المجموعة رونقا خاصا، وحضورا رائعا، ويلعب دورا مُهما وفعالا يساهم بصفة مُباشرة في طرح البنية الدلالية للمجموعة وتشكيل رؤيتها الخاصة للعالم، وفي نفس السياق ارتأت روان بن رقية أن يكون أسلوبها واضحا يهتم بالتفاصيل مما يجعل النص أكثر وضوحا، هذا بالإضافة إلى تقنية الوصف من خلال تعقب ملامح الشخصيات الجسدية، ورسم أبعادها النفسية والاجتماعية، من دون إغفال للأماكن بدورها وعلاقات الناس بها، لكن المُلاحظ في وصف الأمكنة هو أنسنتها إذ هي تفعل وتنتقم، وبالإضافة إلى عنصر الوصف، كان حضور الحوار الذي عمق الإحساس بمصداقية الشهادات وواقعية الشخوص.

هكذا تكون الكاتبة قد حرصت على عرض هذه الكشوفات والاعترافات لشخصياتها على التحام رؤيتها القصصية برؤيتها الفنية الثاقبة بعين قصصية طافحة بما يجيش في الداخل والتجاويف من عزلة وتلف وضياع وألم.

خلاصة القول: يبدو مما سبق أن قصص "حبس النساء" تنبني بشكل اعتراف يتتبع صور ومرايا الألم الذي تكابده وتتقاسمه شخصياتها من خلف القضبان، وتابع القارئ مع السادرة شهادات مجموعة من السجينات واسترق السمع لمُعاناتهن ومآسيهن، وما يعتصرهن من حزن وانعزال وانفصال وعدمية وكآبة، وما يطبعها من توتر وقلق وحيرة وانكسار وانهيار وفراغ. عليه، فإن تصوير القاصة لمثل هذه الحالات الإنسانية التي عاشت أوضاعا مأساوية وأزمات نفسية حادة، لا تبتغي منها التعبير عن تجارب إنسانية خلف الأسوار فقط، بل رفضها، ومن خلالها رفض كل نظام ذكوري استبدادي يقهر الإنسان عبر تحقيره وتسليعه وتحويله إلى مخلوق إنساني مُستهلك، عبر تضمينها لكثير من الجوانب الجمالية التي صنعت باقة قصصية مسنودة بوعي جمالي وثقافة حادة.

----

1 - سيميائية العنوان في السرد الروائي: الثيمة والبنية/ د. نادية هناوي سعدون/ مجلة كلية اللغات/ جامعة بغداد/ العدد 21/ 2010م/ ص1.

2 - د. حسن اليملاحي/ خطاب الرواية النسائية بالمغرب: نماذج تحليلية/ مطبعة الخليج العربي/ تطوان/ 2019م.



أدب

الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية: أسئلة الكتابة زمن الحرب

قراءة في كتاب
"في الكتابة والتجربة" للكاتب المغربي "عبد الكبير الخطيبي"

يُعدّ عبد الكبير الخطيبي (1938 – 2009م) أحد أهم المرجعيات النقدية في الثقافة العربية المُعاصرة، وقد حظي بقبول نقدي كبير في الأوساط الجامعية في فرنسا، فالناقد الفرنسي رولان بارت قد أشاد كثيرا بتجربته النقدية.

من مُؤلفاته: "فن الخط العربي" 1976م، "المُناضل العربي على الطريقة التاوية" 1976م، مسرحية "النبي الخفي" 1979م، "الرواية المغاربية" 1993م، "المغرب أفقا للفكر" 1993م. أما كتابه "في الكتابة والتجربة" 1968م فيمثل دراسة مُبكرة للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية من جهة الانتباه إلى أهمية الوعي بتأثير الظروف التاريخية على الكتابة الروائية شكلاً وأسلوباً، متجاوزا النقد الانطباعي والأيديولوجي الذي كان لا يرى في الروايات إلا موضوعاتها وعلاقتها الآلية بالواقع.

كتب عبد السلام بنعبد العالي عن رؤيته النقدية: "إنّ النقدَ عند صاحب النقد المزدوج عملية خلخلة وتقويض. فهو يأخذ لفظ النقد في معناه الاشتقاقي في اللغة الفرنسية حيث يحيل إلى الوضع في أزمة [...] بناء على ذلك فالنقد لا يقول: لا، وإنما يستجيب ويقول: نعم، لكن ليس للهوية والتطابق، وإنما للفروق والاختلافات"[1].



لونيس بن علي
الجزائر

الاحتفاء المغشوش:

بدأ الخطيبي دراسته من علاقة الكاتب المحلي بالوسط الثقافي الفرنسي، خاصة اليسار الفرنسي، حيث كان الاحتفاء بالكتّاب المغاربة كبيراً، غير أنّ تحوّلات الأوضاع في بلدانهم أدّى بهم إلى التخلّص من هذه التبعية، واكتسبوا رؤية أكثر نقدية اتجاه الأوضاع المُزرية في بلدانهم، وهو ما أغضب الكثيرون من المُثقفين الفرنسيين الذين نعتوا هؤلاء



الكتّاب بالعقوق، لأنهم أصبحوا يشتمون الفرنسيين بلغتهم. ومن جهة أخرى فإنّ الكثيرين منهم أحسوا بالعار، بعد أن اكتشفوا بأنّهم كانوا ضحايا للاستغلال. ويشير الخطيبي إلى أنّ تحول الوضع التاريخي في البلدان المغاربية، لاسيما بعدما اندلعت حرب الجزائر، أقنع الروائيين المغاربة "بالمهمة المُلقاة على عاتقهم"[2]، وهي التعبير عن مآسي مُجتمعاتهم، بعد أن كانوا يتجاهلونها بتأثير من الثقافة الفرنسية، فأصبحت كتاباتهم أكثر قربا من مأزق الإنسان المحلي في نضاله اليومي ضد الوضع الكولونيالي، فهيمنت عليها موضوعات الاغتراب والبحث عن الهوية التي غيبها الاستعمار. لقد أدرك هؤلاء الكتّاب بتعبير الخطيبي أنّ لهم قضية يدافعون عنها من خلال الرواية.

كانت "حرب الجزائر" بمثابة الحدث التاريخي الاستثنائي، والذي انطلق منه الخطيبي لدراسة تحولات الكتابة الروائية في الجزائر في فترة الاستعمار، كما أنها ساهمت في إعادة النقاش حول "وظيفة الأدب" في مثل هذه المُنعطفات التاريخية الحاسمة.

لم يكن الخطيبي مُقتنعا تماما بأنّ الأدب مُجرد شاهد على العصر، فهذه النظرة، يقول: لا تساعد على تحديد مدى صدق الشهادة، ذلك أنّ "التحوير الفني" للواقع التاريخي لا يخضع لقواعد مُحددة أو شفافة.

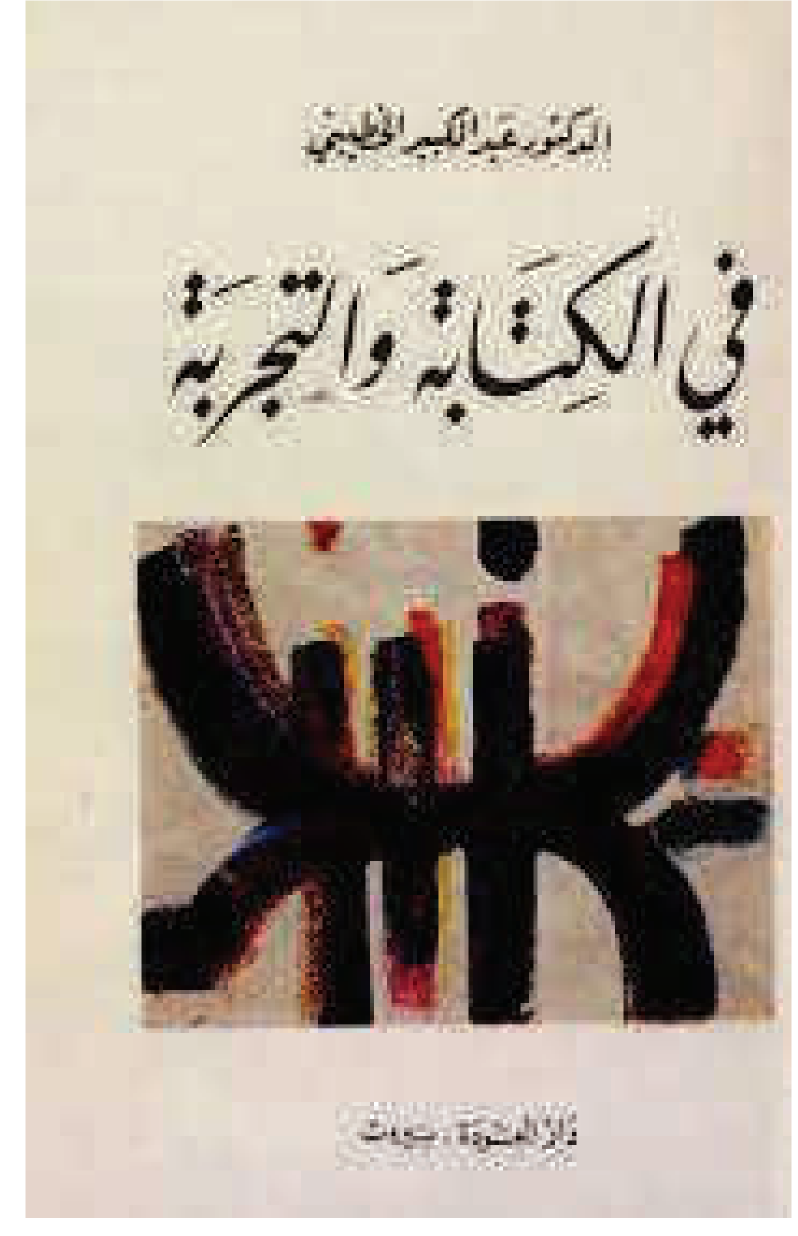
لقد ظهرت الرواية في مُجتمع أوروبي صناعي تُحرّكه نوازع المُغامرة وحُب الاستكشاف، غير أن ظروف ظهورها في المناطق المُستعمَرة كانت مُختلفة، وهو ما سيطرح لاحقا "معضلات" خاصة بها. إذ ظهرت الرواية المغاربية، بما فيها الجزائرية، ما بين 1945م و 1962م وتطورت، حسب الخطيبي، في ظل ثقافة فرنسية مُتقدمة، وفي ظل طبقة مُثقفة ناضجة. إلا أن مقاومة الاستعمار قد مكّنت الروائيين المغاربة من التعبير عن ذواتهم، وتحرير أصواتهم داخل ثقافة المُستعمر نفسه، وكان هدفهم إسماع أصواتهم خارج الحدود القطرية لأوطانهم. لقد استعاروا الشكل الفني الأوروبي ليعبّروا عن موضوعات وقضايا تخص الواقع المحلي، وتعاظمت هذه المُفارقة خلال حرب الجزائر، عندما صار الأدب أكثر استجابة للموضوعات الثورية. وهنا يطرح الخطيبي سؤالا جوهرياً: "لماذا لم تتمخض الثورة الجزائرية عن ثورة خاصة بها في الأشكال الاستتيقية؟"[3]

قد وجد الخطيبي، في كلام كاتب ياسين ما يعبر عن جوهر هذه الفكرة عندما "أدرك أن على الكاتب الثوري الذي اختار النضال بالقلم، أن يكون ثوريا كذلك في مجاله الخاص، مجال الكتابة. وتعتبر روايته الرائعة "نجمة" مثالا دالا على هذا الموقف"[4].

قضايا الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في الفترة الكولونيالية:

أ – التعبير عن الواقع:

ما ميز الجيل الأول من كتّاب الرواية هو



اهتمامهم بدراسة خصائص مُجتمعهم، لأجل تكوين رؤية عن الذات، وعن الأرض، وعن الثقافة. وقد تميز أدبهم من الناحية الفنية "بتركيب فني واقعي، أي تركيب يهتم بالمجرى الطولي للأحداث، من خلال سرد قصصي وتسجيلي للحياة الاجتماعية، في نفس الوقت"[5].

نجد عند الروائي "مالك واري" اهتماما بالعودة إلى المنبع، والكشف عن القيم التقليدية في روايته "الحبة في الطاحونة"، بإعادة رسم الحياة اليومية في منطقة القبائل قبل الاحتلال الفرنسي، بالتركيز على العادات وإبراز طبائع هذا المُجتمع، مثل الدفاع عن الشرف والانتقام.

أما "مولود فرعون" فيعتبر الخطيبي أن قيمته الإنسانية هي أعلى من قيمته الفنية، فهو ينتمي إلى الصفوة الجزائرية المُنحدرة من الطبقة الوسطى والمُرتبطة بفرنسا، وهو ما جعله مُحط نقد من الوطنيين.

انضم فرعون إلى القضية الوطنية مُتأخرا، لأنه كان ينبذ العنف، دون أن يدري أنه سيكون أحد ضحاياه في الأخير لما تمت تصفيته، وهنا تساءل الخطيبي: "فهل كان مُمكنا أن يعيش شخص مثله في عالم مليء بالكراهية والعنف والتصارع الحاد؟"[6].

كتابه الأول "الابن الفقير" 1950م هو سيرة ذاتية يحكي فيها الكاتب عن طفولته في مسقط رأسه "تيزي هيبل". قال عنها الخطيبي: "إنّ هذه الرواية الواقعية تدهشنا الآن بشفافيتها، وبمظهرها البسيط المُسرف بعض الشيء في التعقل، والمائل كثيرا إلى انتقاص الذات"[7].

اعتبر الخطيبي "مولود معمري" شاعر القلق والتمزق: "من هنا يكون معمري قد أدرك كنه الرواية: أن يحكي من دون أن يشرح، وأن يصف من دون أن يشير بإصبعه، وأن يجعل الإيحاء مُطابقا للحركة والمأساة"[8].

رفض معمري الأسلوب التعليمي المُباشر، فكان الجديد الذي جاء به هو الرواية النفسية الذي كان سباقا إليها. أما في روايته "سبات العدل" فاختار طريق الالتزام.

ثم تأتي تجربة محمد ديب الذي كان حلمه أن يصبح هو بلزاك الأدب الجزائري لكن برؤية ماركسية. لقد اعتبر نفسه "كاتبا عموميا"، "يعتقد بأنّ ذاكرة الشعب أصبحت هي "المكتبة الوطنية" للجزائر"[9]. كانت ثلاثيته الشهيرة تصويرا للحياة اليومية للطبقات الاجتماعية في الجزائر، وتأريخا لبداية الوعي الثوري ضد الوضع الاستعماري المزري. يقول الخطيبي: "فهو في "البيت الكبير" يرسم لنا صورة للطفولة البروليتارية، وفي "الحريق" يتحدث عن يقظة الفلاحين، وفي "النسج" عن وضعية الصناع التقليديين"[10].

ب - الموقف من اللغة وقلق الهوية اللغوية:

يقول الخطيبي: "يبين لنا علم الاجتماع الحديث، كيف أنّ اللغة تنقل الخطاطات الثقافية ومنظورات التفكير المُرتبطة إلى حد كبير، بالتكوين المدرسي، وبالمناهج التربوية، والناتجة عن شروط اجتماعية مُحددة"[11].

- ديب: "بفضل اللغة الفرنسية استطعنا أن نتجنب معرة الإقليمية، إنني بصفتي جزائريا لا أرى أي مأساة في استعمال هذه اللغة، والذين يزعمون ذلك يحاولون ستر عجزهم"[12].
- مالك حداد: "إنّ الكتّاب الذين هم من أصل بربري عربي، عند تعبيرهم بالفرنسية، يُترجمون فكرا جزائرياً نوعيا، وهو فكر كان بالإمكان أن يصل إلى ذروة التعبير لو أنه صيف في لغة وكتابة عربيتين [...] إننا نجعل الآخرين يفهموننا ولكن الكلمات التي هي موادنا اليومية، ليست في مستوى أفكارنا، وهي أبعد ما تكون عن نقل مشاعرنا، ومن ثم فليس

هناك سوى تطابق تقريبي بين فكرنا العربي وقاموسنا اللغوي الفرنسي"[13].
وللتذكير فقط أنّ علاقة مالك حداد باللغة الفرنسية كانت إشكالية، وكان لا يخفي مأساته اللغوية كونه يكتب بلغة فرنسية لقارئ لا يتقن هذه اللغة، الأمر الذي حوّل اللغة بالنسبة له إلى حاجز إشكالي، بل اعتبر الفرنسية منفى له.

• جان عمروش: "لقد اكتسب المُستعمر فوائد لغة الحضارة التي ليس هو وريثها الشرعي، ومع ذلك فهو بمثابة لقيط. وهناك ضرورة لأن يكون لقيطا، لأن الوريث الشرعي المُتمتع بالحق الكامل يظل كامنا في اللاوعي، ولا يعرف قيمة الميراث. أما اللقيط المُبعد عن الإرث، فإنه مُضطر لأن يحصل على نصيبه بالقوة"[14].
يقول الخطيبي مُستنتجا أنّ المُصطلحات التي لجأ إليها الكتاب المعبرون باللغة الفرنسية هي التمزق، وفقدان الهوية، والاستئصال الثقافي. والسبب أن أغلبهم يعتبر العربية وسيلة لاسترجاع الذات، لهذا ينصحون الجيل الجديد من كتّاب الرواية بأن يكتبوا باللغة العربية.
في هذا السياق، يطرح الخطيبي مفهوم "المُثاقفة" في الرواية، والتي عرّفها أنها "وصف الحياة اليومية مُضافا إليها الآخر، وتفهم وضعية صراعية وانتقالية من بنية مُجتمعية إلى بنية أخرى"[15].
في رواية المُثاقفة يحلل الكاتب نفسه، ويضع نفسه موضع التساؤل، فهو يحكي كيف أصبح غريبا، ويصف آلام حنينه إلى هويته.
يعتبر جان عمروش من الكتّاب الأوائل الذين تجسدت في كتاباتهم موضوعات القلق والتمزق. وتطور هذا الأدب سنة 1945م بتأثير من الرواية الوجودية في فرنسا، خاصة من جهة الالتزام، لكنهم أفرغوا القلق من محتواه الميتافيزيقي، ووضعوه في سياق محلي مُختلف، أي سياق التحرر من النظام الاستعماري.

الحرب وثورة الرواية:

يقول الخطيبي: بأنّ الأدب هو تغيير نسبي للأوضاع. صحيح أن الثورات لم تكن يوما ثمرة لعمل أدبي، لكنها استطاعت أن تخلق الظروف المُلائمة لازدهار الأدب واكتماله، والثورة الجزائرية لا تستثنى من هذه القاعدة. يقول الخطيبي: "كان من اللازم انتظار فاتح نوفمبر لكي يشعر الكتّاب الجزائريون بأنهم مسؤولون عن تاريخ جديد يوجهه العنف والدم. وانطلاقا من هذا الحدث، أصبح على أدب جزائري مُعاصر أن يحدد مكانته بالنسبة لذلك التاريخ، ولم تكن مُشاركة الكتاب في الحرب سريعة وكلية، وبعضهم تجاوزته الأحداث، فأصبح عدد من الكتاب الجزائريين مُمزقين أمام هذه المعركة التي كانوا يعتبرونها عبثية، فعاشوا في الشك ولم يعودوا يعرفون ما سيفعلونه بأدبهم"[16].
لم يتأخر الأدب الجزائري في الاضطلاع بالدفاع عن القضية الوطنية. ففي سنة 1958م نشر مالك حداد أول رواية تشير إلى الحرب، لكنها لم تكن رائعة فنيا. وهذا من طبيعة الأدب النضالي الذي يضحي بقيمه الفنية.
ثم تأتي تجربة كل من محمد ديب وكاتب ياسين اللتان استطاعتا أن تدمجا موضوع الثورة في إطار أدب روائي قيّم. ففي روايته "من يتذكر البحر؟" قدم ديب رواية مُختلفة عن الحرب، "فبدلا من الوصف التفصيلي للواقع نجد مفهوما حلميا للأحداث، وبدلاً من الترابط المنطقي المُنسق لقصة حياة، تطالعنا الاندفاعة المُتفجرة للصورة"[17].
نجح ديب في تقديم صورة إنسانية للحرب متجاوزا البنية الاستعمارية، مُستخدما صورة كلاسيكية في الأدب عادت إلى الظهور في الرواية الحديثة، وهي صورة المتاهة. كما أنه مال أكثر إلى الرمزية وإلى الإيحاء. لم يصور ديب الحرب وصفا واقعيا، فاستلهم صوره من لوحة غرنيكا الشهير لبيكاسو، مُؤسسا بذلك لكتابة دينامية توجد نفسها بنفسها بتعبير الخطيبي، إنه بتعبير آخر "يعطي للخيال فضائل النفاذ الشعري، والمعرفة العلمية"[18]. فرواية ديب قدمت صورة عالمية عن الحرب.
أما كاتب ياسين فقد قال كلود روا عنه: إنه شاعر لا يستطيع أحد تقليده. وروايته "نجمة" لا تُذكر إلا مُقترنة بأعمال وليام فولكنر، وجيمس جويس نظرا لحداثتها الفنية، وهو الأمر الذي دفع بنقاد الرواية إلى إعادة النظر في مجموع الرواية المغاربية.
لقد أحدث كاتب ياسين ثورة في الرواية المغاربية، ليضع الرواية الإقليمية أمام مأزق فني نظير تعلقها الساذج داخل واقعية مهترئة. إنه الكاتب الذي أبدع لأجل تحطيم التقاليد الأدبية.
في الأخير، يُعدّ كتاب الخطيبي مرجعا مُهما لكل المُشتغلين على الرواية المغاربية، والجزائرية على نحو خاص، فالكتاب صدر عام 1968م، في وقت كان النقد ما زال سجين الروح الانطباعية والمواقف الأيديولوجية، ففي هذا الكتاب قدم لنا الخطيبي رؤية نقدية ومنهجية مُختلفة بمنطق ذلك الزمن، لأنه ركز على الأبعاد الشكلية والفنية في الأعمال الروائية التي صدرت في الفترة الاستعمارية.

هوامش:

1 -عبد الكريم الخطيبي/ نحو فكر مُغاير/ ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي/ وزارة الثقافة والفنون والتراث/ قطر/ 2013م/ ص 13.
2 - في الكتابة والتجربة/ ص 12.
3 - ص 16.
4 - ص 16/ 17.
5 - ص 51.
6 - ص 57.
7 - ص 57.
8 - ص 61.
9 - ص 65.
10 - ص 66.
11 - ص 44.
12 - ص 44.
13 - ص 45.
14 - ص 46.
15 - ص 76.
16 - ص 103.
17 - ص 109.
18 - ص 114.

دراسة

فوتوغرافيا

فوتوغرافيا السحر الياباني



صالح حمدوني

الأردن

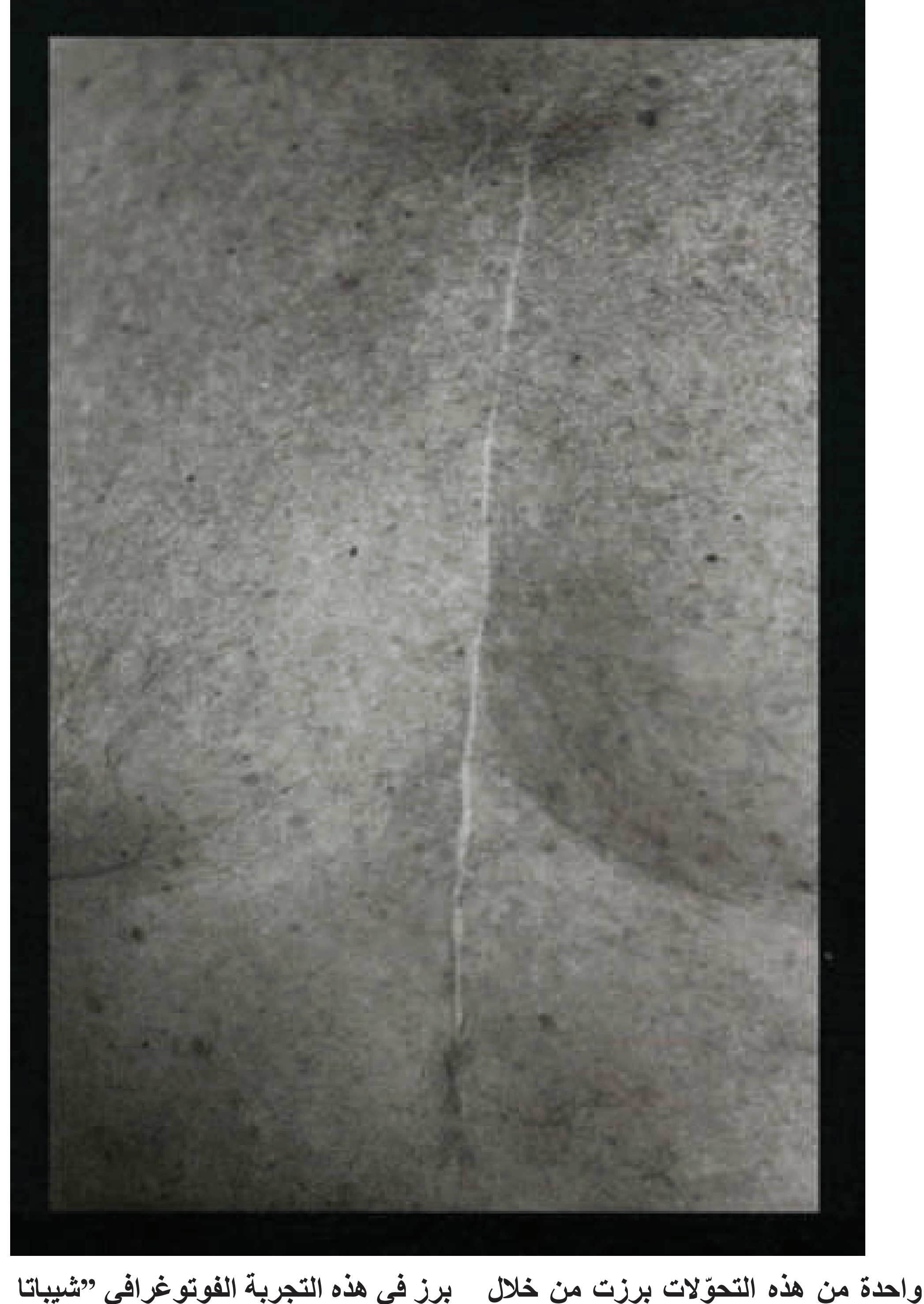
في أواسط عام 1994م تعرفت على مُحترف التصوير الفوتوغرافي في جامعة اليرموك الأردنية، وكنت أسعى لتعلّم شيء أكاديمي يعزّز هوايتي الفوتوغرافية في تلك الفترة. كان المُحترف يعجّ بالمتطوعين اليابانيين الذين يقومون بتدريب عدد من كوادر الجامعة على الفوتوغراف وتقنياته وأدواته التي أحضروها معهم من اليابان كمنحة خاصة بالجامعة. وعلى مدار ستة أشهر تدربت معهم، وكانوا مُمتلئين بالشغف والمعرفة والروح الهادئة، منهم تعلمت الكثير وما زلت. وأجمل ما حصلت عليه تلك الأيام مجموعة من المجلات الفوتوغرافية اليابانية التي أهدوني إياها قبيل سفرهم. فيها تجارب فوتوغرافية متنوعة: تصوير الطبيعة، تصوير الشارع، تصوير المايكرو، التصوير العاري والمفاهيمي وغير ذلك .

كان الإمبراطور الياباني "هيروهيتو" قد أعلن عن استسلام بلاده في 15 أغسطس 1945م مُنهياً بذلك أعواما طويلة من الحرب التي أدت إلى دمار هائل وخسارة بشرية كبيرة، استسلام لم ينل من روح اليابانيين الذين كانت المُعافاة الأسرع لديهم هي عودة الفنانين إلى إنتاج ابداعاتهم، بما فيهم الفوتوغرافيون الذين حُرموا طوال سنين الحرب من الأفلام ومواد التحميض والطباعة، حتى أن السُلطة فرضت قيوداً على التصوير في البلاد خلال الحرب.

بعد الحرب انطلقت في اليابان إعادة بناء شاملة، نجحت في المجال الاقتصادي وتأهيل البنية التحتية المادية والاجتماعية والمالية، زوّدت جيلين من اليابانيين ما بعد الحرب بالتوجيه والمعنى والفخر الوطني، أدى ذلك إلى عودة الرغبة اليابانية بالبروز كلاعب رئيس في المشهد السياسي والاقتصادي والثقافي الدولي، فمع حلول ثمانينيات القرن العشرين أصبحت اليابان رائدة التصنيع في العالم، وظهر اليابانيون كسائحين عالميين يجوبون العالم، والتحقت أعداد مُتزايدة منهم بالجامعات الدولية في سعي للانفتاح على العالم، في مُقابل ذلك تدفقت أنماط الحياة الأجنبية على البلاد مثل الوجبات

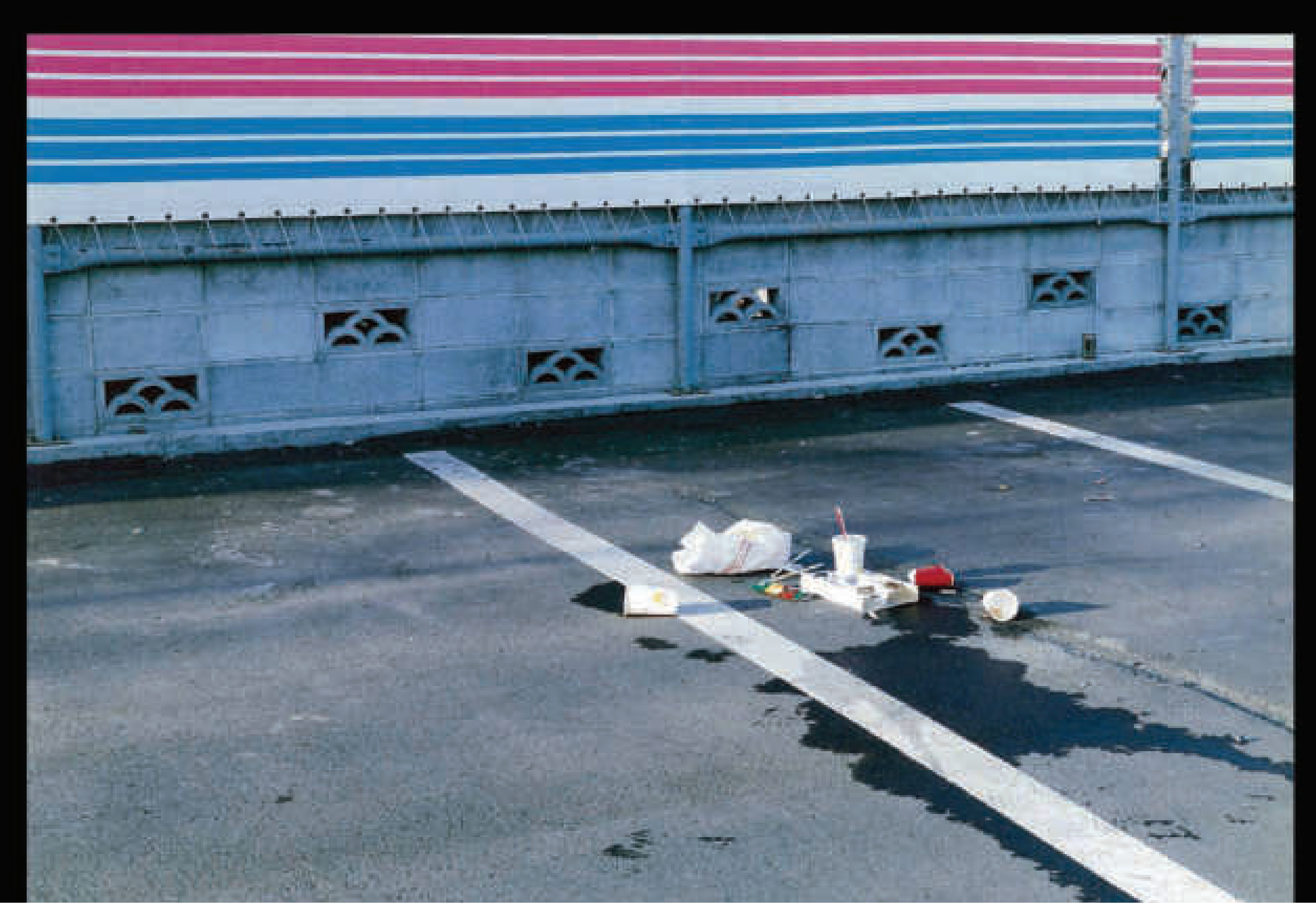
السريعة والأفلام والمُوسيقى، ما أدى إلى تغيّر في ثقافة وقيم المُجتمع الياباني، وشجّع الاستهلاك الذي غزا حتى الأرياف اليابانية، فانعكس كل ذلك على الفنانين الذين عاشوا حالة من التوتر بين الماضي الذي يوجههم نحو التقاليد والمُستقبل الذي يركز على العالم موضوعاً مُشتركاً مع الكتّاب، وبرزت حالة من الاندماج المُذهل للتقاليد والابتكار والأنماط الاجتماعية المُحافظة والتكنولوجيا المتطورة، ورغم مظاهر الحداثة ظلّ الماضي حياً وشكّل قوة في الثقافة المُعاصرة، فكانت الفنون اليابانية على مُختلف اختصاصاتها الوعاء الذي استوعب كل الأفكار الأجنبية مع الحفاظ على التماسك والروح اليابانية الخاصة التي أنتجت ما أصبح يسمّى بالمُعجزة اليابانية، لكنها مقرونة أيضا بالاستقلالية الفردية وبروز تجارب لفنانين بعيداً عن السياق العام الذي كان سائدا سابقا من خلال الأعمال الفنية التي سيطرت عليها سياسة النوادي والجماعات الفنية.

مُنذ الثمانينيات ساهم التدويل والاستقلال الفردي الياباني في تغيير مناخ صُنع الفن، كما غيّر سياق التصوير الفوتوغرافي، الذي أصبح مقبولا كوسيلة فنية من قبل الجمهور في العالم، فسعت اليابان لتعزيز البنية الخاصة بالفوتوغراف وإضفاء الطابع المهني عليه، فتم تأسيس مُؤسسات لجمع الصور وعرضها وتعليم التصوير، وظهرت المُسابقات الفوتوغرافية وتأسست المتاحف الوطنية والبلدية والخاصة مثل متحف الفن الحديث "كيوتو"، ومتحف "ياماغوتشي" للفنون، ومتحف "يوكوهاما" للفنون، ومتحف مدينة "كاواساكي"، ومتحف "طوكيو متروبوليتان" للتصوير الفوتوغرافي الذي افتتح مبناه الدائم عام 1995م، وأصبح رائداً في معارض الفوتوغراف والبحث فيه. كما تأسست أقسام في مدارس الفنون تختص بالفوتوغراف وتدريسه مما سمح لتبادل الخبرات بين الأساتذة والمصورين الجُدد الذين برز تأثيرهم في موضوعات التصوير وحرية الفنانين عموماً، وأدت إلى تغيّر وتحوّل في المفاهيم الفنية على الصعيد الوطني والفردي .



واحدة من هذه التحوّلات برزت من خلال تصوير المناظر الطبيعية. فالمعروف أن اليابان تزخر بالمشاهد الطبيعية الخلّابة بحُكم موقعها وطبيعة جغرافيّتها المكونة من عدد كبير من الجزر التي تحوي العديد من الأماكن الطبيعية التي يحترمها اليابانيون حدّ القداسة ويتعاملون معها من مُختلف فئاتهم الاجتماعية والثقافية باحترام كبير عملياً وروحياً، وهو ما كانوا يجسّدونه ويبرزونه في لوحاتهم الفوتوغرافية. فبرزت تجارب فوتوغرافية سعت نحو توسيع تقاليد المناظر الطبيعية في الفوتوغراف الياباني، فأنتجوا صوراً تظهر تأثير النهضة الصناعية على تضاريس البلاد وحالة الصراع بين البشر والطبيعة، برز في هذه التجربة الفوتوغرافي "شيباتا توشيو" الذي أنتج سلسلة من الأعمال الفوتوغرافية عن صراع الإنسان وسعيه للانتصار على الطبيعة وإثبات حضوره فيها، كما تناولت التحوّلات الصاعقة على المُدن اليابانية وامتدادها لمساحات أكلت الأراضي الزراعية وأثرت على صفاء الأفق وتوازن المَشاهد. في اليابان توفّر المناظر الطبيعية تقليدياً إحساساً بالأمان والطمأنينة، لكن "شيباتا" في لوحاته يقودنا إلى الهاوية، إلى تقويض الإحساس بالأمان ويُهدّد حالة التوازن التقليدية بين الإنسان والطبيعة.

برز أيضا في سنوات لاحقة فوتوغرافيون مثل "سوجيموتو هيروشي" الذي عكس



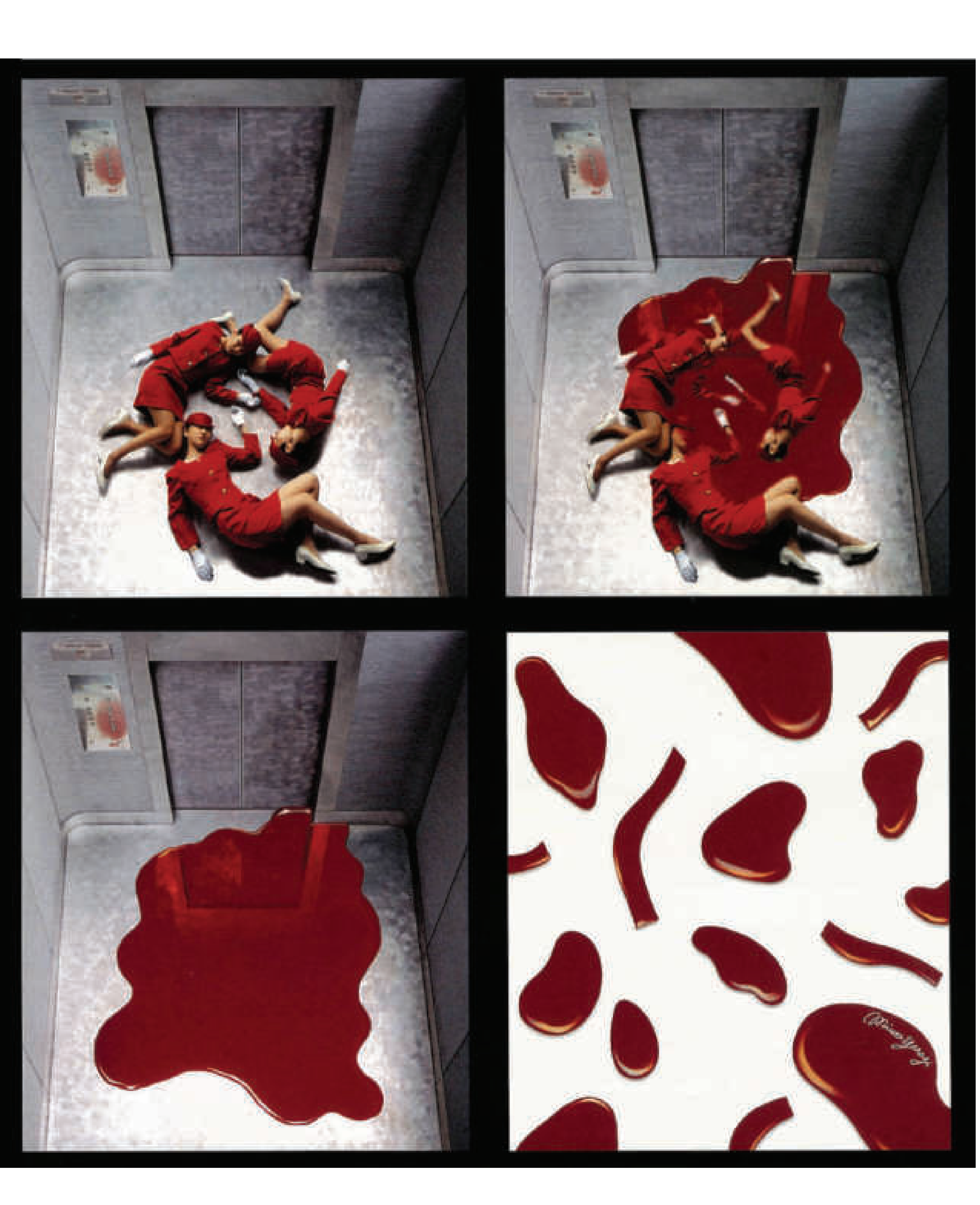
في لوحاته مشهد المدينة الخانق وفوضاها وارتباكها وتعقيداتها. فيما أنتج "هاتاكياما ناويا" سلسلة من لوحات صورها تحت الأرض في شبكات الصرف الصحّي في طوكيو، حيث يوجّه نظرنا فيها إلى الأسفل، ويبرز أشكالاً غريبة تسكن في هذا العالم المُظلم الذي يقول: إنه عبارة عن مسرح خالص، عالم مليء بالدراما من خلال الانعكاسات في برك الماء الآسن، بعيدا عن صخب الشوارع. عالم مليء بالغموض الهادئ والجمال الصارم.

استجاب الفوتوغرافيون لمفاهيم التغيّر في تصوير المشهد الطبيعي، فسعوا إلى التقاط النشاط البشري المُتزايد في بلادهم، بدءاً من وقع أقدام المُشاة وإطارات الدراجات، إلى الجبال المثقوبة بأنفاق المواصلات، إلى المباني المُصممة لتحمّل الزلازل، وكلها تؤكد على أن هذا التحوّل هو إيقاع عالمي ضمن سياق ياباني يربط بين العلم والروحانية، وكل منها يستكشف شيئاً جديداً في طبيعة البلاد.

الحياة الاجتماعية اليابانية ركيزة أساسية، الفرد فيها عضو في جماعة، سواء العائلة أو العمل أو الجيران أو القرية أو أندية الخريجين والفنون، هذه الوحدات الاجتماعية سادت لزمن طويل كنوع من القوى التي تقدّم الدعم- والقمع أيضاً- لكل فرد في اليابان. ومع نهايات القرن العشرين، وفي سياق تحولات الوعي، بدأ الفوتوغرافيون اليابانيون ينتجون صوراً تكشف العلاقات الاجتماعية المتنوعة والطرق التي تتغيّر بها هذه القوى، مُتأثرين بمفاهيم الفن المُعاصر وبالتغيّرات التي طالت المُجتمع الياباني نفسه بسبب القفزة الاقتصادية. فقد كسرت الهجرة إلى المُدن الروابط التقليدية الضاربة في التاريخ، فلم يعُد الذين هاجروا من الأرياف إلى المُدن جزءاً من مُجتمعاتهم الأصلية. فالتقط الفوتوغرافي "هوما تاكاشي" صورا مُشبعة بالألوان لبيوت المواطنين الذين سكنوا ضواحي طوكيو، ضواحي تمتاز بسهولة التنقل وشوارع واسعة وأرصفة مُضلّلة وأماكن لاصطفاف الدراجات، ومع كل ذلك هناك هدوء غريب، هدوء ينذر بمُفاجأة.

هذه المُدن أنتجت شبانا مُتأثرين بالنمط الغربي للاستهلاك، يظهرون بأحذية رياضية غير مربوطة وبنطال مُترهل على طريقة الهيب هوب وبقميص مفكوك وفضفاض، مشهد لم يكن مُمكناً احتماله في عقود سابقة في اليابان. يسود شعور باللامكان في بعض اللوحات، حين تظهر في لوحة بقايا وجبة ماكدونالدز مع بقعة لزجة من الصودا، وهي مُخلفات اعتيادية لأولئك الذين لا يرتبطون بمكان ولا يهتمون كثيرا بمُحيطهم.

أنتج فوتوغرافيون مجموعة لوحات ترسم الحدّ الفاصل بين العام والخاص على مستوى الأفراد، وهي واحدة من الرموز الاجتماعية التقليدية في اليابان، حيث كان المُجتمع الياباني حريصاً على الحفاظ على هذه الحدود، هذا الحرص خلق حالة من الاغتراب بين مثلاً الذكور والإناث خارج





مُجتمع العائلة. لوحات كانت تحدٍ وعبور لهذه الحدود، فظهرت لوحات في الحمامات العامة المُخصصة للنساء، ظهرن فيها بتعبيرات صامتة تعكس أثر العلاقات النفسية الجنسية بين الذكور والإناث التي تعطي في النهاية القوة للذكور بسبب ضعف الإناث وخضوعهن لقيم وتقاليد المُجتمع. عَرْض بعض هذه اللوحات تزامن مع بدء نقاش عام في البلاد حول حقوق المرأة والتحرش الجنسي وفرص العمل.

كما أنتجت الفوتوغرافية "ياناغي ميوا" مجموعة لوحات عن "فتاة المصعد"، المهنة الأكثر انضباطاً وتنظيماً. حيث تعمل فتاة المصعد كمُضيفة تقدّم مونولوجاً ثابتاً بصوتٍ عالٍ بينما توجّه العملاء والمتسوقين إلى وجهاتهم. هذه المهنة تتطلّب مواصفات جسدية وعاطفية تضعهن في خانة التحرّش والاستغلال. كانت لوحات "ياناغي" ذات طابع خيالي وغريب، ففي لوحة مُتعددة نشاهد من أعلى ثلاث من فتيات المصاعد، وعلى مدار أربع صور، تذوب أجسادهن الراكدة في بركة من الدم، والذي ينفصل بعد ذلك إلى قطرات زجاجية تُحاكي ورق التغليف الخاص بمتجر "ميتسوكوشي" الشهير. المشهد يعبر عن التضحية بإنسانية الموظف من أجل المبيعات، ويُعلي من قيمة العلامة التجارية على حساب حقوق وحرية الفرد، مما يحوّل الأعمال التجارية إلى أعمال دموية. وتعترف "ياناغي" أنها تمارس نوعاً من السُخرية لتقويض الدور التقليدي للمرأة في المُجتمع الياباني.

برزت بعدها بسنوات عدة فوتوغرافيات عملن على إنتاج أعمال تؤكد هويتهن الاجتماعية المُتنامية وتبرز هوية ذاتية تحاول تجاوز الحواجز التقليدية وتأكيد ذواتهن، وهذا ما دعّمه التحوّل في النظرة للذات كنتيجة للتحوّلات الاقتصادية الكبرى. يُوصف المُجتمع الياباني بأنه مُجتمع مُتجانس وجماعي، ويُقدّر التعاون المُتبادل على الاستقلال الفردي الشديد، ونسمع كثيراً عن مآثر المُجتمع في تقديم خدمة لفرد واحد من أجل الصالح العام، ويُقال الأفراد يضعون ذواتهم في سياقها لتتناسب دوراً مُحدداً في سياق جماعي مُعين. ويمكن أن نفهم دور كل فرد من خلال لباسه وكلامه وسلوكه، مع ذلك بدأت تظهر "ذاتية لطيفة" في المجالات الثقافية



لمواجهة ثقافة الشركات، فبدأت مجموعة من الفنانين استكشاف إمكانات الذات من خلال أساليب أكثر دقة وشاعرية مع شعور روحاني بالذات. فأنتجت الفوتوغرافية "إيشيوتشي مياكو" لوحات تحت عنوان الندبات، تتبعت فيها قصة كل شخص وأثر الزمن والعمل اليومي عليه من خلال تصوير ندبات على جسده، أو الإرهاق الذي يظهر على قدميه ويديه. فعادة ما ترتبط الندوب بالصدمات والمآسي والألم مُترافقة مع شعور مُتزايد بوعي الحياة.

هذه اللوحات كانت تعكس مقولاتها عميقاً في نفس المُشاهد.

في التجارب التي ظهرت نهاية تسعينيات القرن الماضي برزت الأسئلة الذاتية، وكانت مساحة لتلاقي: التقاليد وتحولاتها، الحنين والذاكرة، والقلق والأمل في إطار محاولة الفوتوغرافيين اليابانيين الإجابة عن سؤال الهوية الذاتية. وواحدة من تعبيرات الفوتوغراف الياباني المُعاصر والأكثر حداثة هي تجربة الفوتوغرافية "ساياكا ماروياما" التي استفادت من مُجمل التطور التكنولوجي الذي طال التصوير الفوتوغرافي، وربطته مع مجمل التغيرات الاجتماعية والذاتية التي أصابت المُجتمع الياباني، فأنتجت أعمالاً ترتكز على الذاكرة والعاطفة والمشاعر، وربطها بالتقدم بالسن ومحاولة التعبير عن فهمها للحياة والتعبير عن ذاتها في مواجهة عالم يحاول باستمرار التأكيد أنه عالم صالح للحياة.





الملف :
سينما
المقاولات
VID



سينما

سينما المقاولات اليتيمة:
حالة التعالي الثقافي والفني



أشرف سرحان

مصر

قبل الخوض في أصل تسمية النوع السينمائي المقصود بسينما المقاولات فلنطرح سؤالا افتراضيا ربما يكون مُهما ومنطقيا: لو أن هناك دولة أو كيان ما علي وجه الأرض لم ينتج أو يمتلك كوادر سينمائية، وقرر هذا الكيان أو الدولة إنتاج فيلم مُطابق فنيا وفكريا لما اصطلح عليه بسينما المقاولات كأول إنتاج سينمائي في تاريخ هذه الدولة، كيف سيكون التعامل معه في السينماتيك الدولي- إن وجد- أو في التأريخ للفن السينمائي للدولة المُنتجة؟

بالتأكيد سوف يوضع على أرفف الاحترام على المستوى الرسمي الدولي. هذا غير أن الجهة المُنتجة تعرف وتعي جيدا مزاج شعبها وجمهورها المُحتمل الذي سيذهب إلى قاعة العرض للمُشاهدة، وربما يحقق هذا الفيلم الرواج التجاري الكبير مما يخلق في هذه الدولة الوليدة في فن السينما نوعا خاصا من الأفلام لا يشبه ما هو في خارج هذه الدولة، وأيضا لن يرضى عنه نقاد السينما فنيا، بل إنهم- أي النقاد- مُجبرون برغم تعاليهم الفني والثقافي على وضع هذا النوع السينمائي الجديد أو السطحي- الذي لا يرقى لثقافتهم وميولهم الفنية- في كتب التاريخ السينمائي للدولة المُنتجة أو الكيان.

كل ما ذكرت حدث بالفعل في عدة دول إفريقية وكيانات أخرى على مستوى العالم، وتم استغلال الحالة الفنية الوليدة بشكل رائع برغم ركاكة بعض الأفلام وسطحية الطرح، فهذا الشكل وجد رواجا كبيرا عند قطاع كبير من مُحبي مُشاهدة الأفلام في مُجتمعاتها، وبالتالي ارتفعت المكاسب ومن ثم تطورت الصناعة.

لا أريد أن أكون مُبالغا لو قلت: إننا لم نستغل موجة أفلام التصنيف الثاني التي يُطلق عليها سينما المقاولات، لم نستغلها في تطوير اقتصاديات السينما، لم نستغلها في تفريخ كوادر فنية كما يفعل العالم، فقط هاجمها البعض، وامتعض في صمت البعض الآخر مُترفعا ومُبتعدا عن هذا الرجس، وسادت موجة من الرفض والتسطيح لحالة سينمائية لم تتم دراستها



والاستفادة منها كما فعلت الهند ونيجيريا أصحاب أعلى إنتاج سينمائي على وجه الكرة الأرضية من هذه النوعية السينمائية بجوار أنواع أخرى من الأفلام ذات القيمة الفلسفية والفنية العالية، فقد ظل النقاد وأشباه النقاد السينمائيين في صراخ مُستمر مُطالبين بوقفها لأنها ضد الذوق العام للوطن، وهي علة كل زمان.

كان يجب أن تقوم الجهات المعنية بالسينما باستدعاء من لهم خبرة في تحليل الذوق العام لجمهور السينما الشغوف بهذه النوعية من أفلام الدرجة الثانية والتي يُطلق عليها العالم أفلام "بي موفي"، بوليوود الهندية فعلت ذلك عندما أقبل الجمهور على هذه الأفلام واعتمدت عليها في تطوير الصناعة السينمائية، وطورت من خلالها آليات السوق الاقتصادية، وأنشأت شبكات توزيع كبرى بطرق تجعلها قريبة للمُشاهد؛ فسيطرت على سوق دور العرض في كل دول آسيا قبل أن تسيطر على جمهور كبير من الشرق الأوسط وإفريقيا.

لم تظهر أي دراسة نقدية أو اجتماعية حقيقية- مثلا- عن كيف تفوق تجاريا فيلم "إسماعيلية رايح جاي" أمام فيلم "المصير"، وكيف فازت أفلام المُخرج المقاولاتي ناصر حسين بنصيب الأسد في سوق السينما خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي.

بلا تعالٍ، لو نظرنا إلى الفنون الشعبية في مُقابل فُنون الأكاديميات الفنية لوجدنا أن فن رسم جدران المنازل للعائدين من الحج، أو كمثال آخر الرسومات على عربات الفول في الشوارع، هل يمكن لنا القول بأن هذه الرسومات لا تعبر عن جمهورها أو أنها لا ترقى ثقافيا للتعبير عن الذوق العام؟!

هذه الرسومات مثلها مثل الموال الشعبي وفنونه، والرقص الشعبي الذي قتلناه مرة بالتعالي، ومرات بالتحريم، وهكذا السينما كفن فيها الفيلم الشعبي والفيلم غير الشعبي، ولمزيد من توضيح القصد فلننظر إلى كيفية سيطرة السينما النيجيرية- ثاني أعلى إنتاج سينمائي في العالم بـ3000 فيلم في السنة- ولنضع مُصطلح سينما المقاولات جانبا.

تعالوا، ولا تتعالوا:

كل ما ذكرته حدث بالفعل، بل وأكثر من ذلك في نيجيريا- التي سُميت استوديوهاتها باسم نوليوود- على غرار هوليوود الأمريكية- وأصبحت نوليوود النيجيرية بأفلامها ثاني أكبر مُنتج سينمائي بعد الهند الشهيرة بسينما بوليوود، وأصبح الناتج القومي من صناعة السينما حوالي 6 مليارات دولار وفق مُنظمة اليونسكو!

صحيح أن التاريخ يذكر أن السينما ظهرت في نيجيريا في أوائل الخمسينيات، ولكن كانت محاولات فردية مُتقطعة لا ترقى لإنتاج مُؤسسات سينما، لكن ماذا حدث في 1987م للسينما في نيجيريا؟

حكاية نوليوود:

بدأت الموجة السينمائية التجارية- أفلام الفيديو المُسماه في مصر مقاولات- في نيجيريا 1987م على الأرصفة، بمعنى أن شرائط فيديو الأفلام كانت تُباع في كل مكان بداية من الأرصفة والباعة الجائلين ومحلات البقالة!

ظهرت هذه الموجة من الافلام نتيجة لرفض الجمهور الحالة الإعلامية الموجودة في المحطات التليفزيونية الرسمية وشبه الرسمية، وتدهور المحتوى الدرامي خاصة؛ فخرجت كوادر فنية من تحت مظلة التليفزيون وقرروا خوض تجربة إنتاج أفلام بسيطة الحبكة الدرامية وغير مُكلفة، وإنشاء شبكات توزيع بطريقة ذكية بحيث تصل للمُشاهد أيضا ببساطة، إلى أن حدثت الطفرة الكبرى في خلال ثلاث سنوات وتطور الوضع والمحتوى والجودة، ما شكّل حبل النجاة لمُنتجي الأفلام المُستقلة المُصنفة "بي موفي" والشركات الصغيرة، ومجموعات الفنانين، وأصبح لهم جمهور

عريض خارج حدود نيجيريا، لتتسع سوق التوزيع والعائد الكبير، ثم تطور الأمر إلى إنشاء قنوات تليفزيونية أهلية تعرض الأفلام على المحطات بجانب مبيعات الفيديو والدي في دي؛ فازدهرت مكاسب شركات الإنتاج والاستديوهات وأيضا شركات التوزيع، وزادت أجور جميع العاملين فى السينما، من المُمثلين والمُخرجين، إلى كافة المُشاركين، وازدهرت صناعة الملابس، والديكورات، والمُؤثرات الفنية، واجتذبت صناعة السينما اهتمام وسائل الإعلام الأجنبية، واتسعت أسواق الفيلم في جميع أنحاء إفريقيا، وبقية العالم، خاصة مع استخدام اللغة الإنجليزية بدلا من اللغات المحلية، وتمدد سوق الفيلم في نيجيريا بعد إنتاج "نوليوود" السينما الغنائية، والأفلام الروائية الطويلة، والقصيرة مع خطة توزيع دقيق تضمن تحقيق الربح المادي لمُنتجها، وشجعت "نوليوود" شركات التوزيع الصغيرة في نيجيريا والدول المجاورة كالسنغال- أكبر مُنافس لنيجيريا في التوزيع- ولعب الغناء والكوميديا والقصص الشعبية دور البطولة في صناعة السينما النيجيرية فى نوليوود، حيث ارتفع جمهورها وشعبيتها لتصبح نيجيريا ثالث أكبر صناعة سينما في العالم بأرباح تُقدر بـ250 مليون دولارا أمريكيا في السنة، وكان الناتج المحلي الإجمالي في نيجيريا 5.1 مليار دولار في إبريل عام 2014م، وثاني أكبر إنتاج سينما في العالم بعد "بوليوود الهندية" وفق مُنظمة اليونسكو؛ فأحدثت ثورة في مجال توزيع الفيلم القصير، والأفلام الطويلة أيضا لتقوم شركة آبل "على آي تيونز" الآن بتوزيع أفلام "نوليوود" بعائدات ضخمة! ألم اقل تعالوا ولا تتعالوا؟

المقاولات المصرية:

لماذا أطلق على الأفلام الشعبية اسم سينما المقاولات؟

في أحد اللقاءات التليفزيونية مع المُنتج المُتميز حسين القلا أشار إلى أن سينما المقاولات ظهرت في الثمانينيات بسبب أن السعودية سمحت بوجود الإعلانات على شرائط الفيديو، حيث لم يكن في السعودية


المنتج/ حسين القلا

في ذلك الوقت دور سينما، وكان شريط الفيديو هو وسيلة العرض الوحيدة للفيلم في السعودية؛ فقام المُنتجون والموزعون بتصدير الفيلم مُباشرة إلى السعودية بشكل خاص، والخليج عموما على شرائط الفيديو من دون عرضها في دور السينما بمصر؛ فاعترضت غرفة صناعة السينما وأصدرت قرارا للموزعين والمُنتجين بعرض الفيلم أولا بدور السينما كشرط لتصديره، فتحايل أصحاب الأفلام ومُنتجوها على القرار بعرض الفيلم لمُدة يومين في دور عرض الدرجة الثالثة، أو بالأقاليم من دون الاهتمام بعائد الشباك من هذا العرض، إلى أن انتهت هذه الظاهرة في المملكة والخليج وحلت مكانها آليات توزيع أخرى جديدة.

يضيف القلا تعليقا على إسفاف بعض الأفلام فيقول: هناك قسم للطبيب، وقسم للقاضي، ولكل من يعمل في أي صناعة، فمن الذي يُحدد لي مفهوم السينما بلا إسفاف أو من يقول: أنت أخطأت، أو أن هذه هي السياسة المطلوبة، من الذي يقول لي أين الطريق الصحيح؟ من يقول لي: إن هذه هي التوجهات في السينما، للأسف لا يوجد، كما للأسف هناك مشاكل كثيرة في السينما، ليس فقط سينما المقاولات، بل هناك أفلام هابطة، من الذي يحدد مقياس السينما؟

أصل الموضوع:

مُصطلح أفلام المقاولات أطلقه عدد كبير جدا من أهل الصناعة، ومن المُتعالين ثقافيا على نوعية أفلام تشبه جمهورها، بسيطة فنيا، ورخيصة تقنيا، ولا تحمل أي أفكار أيديولوجية، وأغلب الحكايات كوميدية، أو أكشن. ينتهي فيها الصراع بانتصار الخير على الشر.

هذه النوعية من السينما تُسمى عالميا بالأفلام بي B movie، ولا يمكن لأي سينما في أي مكان في العالم أن تخلو من هذه النوعية، فهي موجودة مُنذ نشأ فن السينما في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

إن السينما قليلة التكلفة ذات الحكايات الشعبية البسيطة المُسماه مقاولات تختلف طبعا عن السينما المُستقلة ذات المحتوى المُختلف، وربما تكون السينما المُستقلة غير تجارية، ولا تستطيع أن تجاري السوق أمام سينما المقاولات، ولكن السينما فن جماهيري، وسلعة تجارية كلما زاد الطلب عليها سعى المُستثمرون لمزيد من الإنتاج، والمُستثمرون في سينما المقاولات لهم ثقافتهم وميولهم وأيضا نظرتهم التجارية لمشروعهم الاستثماري وسرعة دورة رأس المال، وهذه الأفلام قد يكون منها الجيد والمُحترِم لعقلية المُشاهد،

ومنها السمج، والمُتخلف، ولكنه يرضي ثقافة المُتلقي وذوقه، والعيب هنا ليس في المُتلقي في الحقيقة، بل هو نتيجة غياب ثقافي كبير في حياتنا أفرز أجيالا مُسطحة الثقافة والوعي، فلم تتواصل الأجيال التالية لفترة الستينيات- فترة الازدهار الثقافي في العالم كله- مع أجيال بعدها من السبعينيات إلى وقتنا الحالي بسبب تقاعس الدولة وبيروقراطية ومركزية الإنتاج الثقافي. لا يوجد شخصيات ثقافية حقيقية يلتف من حولها الناس، لا توجد أماكن تنتج ثقافة وذوق مثل قصور الثقافة مثلا، لا يوجد تثقيف ولا أنشطة ثقافية في المدارس لخلق نشء يحمل إلى حد ما وعيا ثقافيا يحافظ به على مستوى مُحترم من التلقي، ثم نصرخ ونشجب سينما المقاولات تاركين الحبل على الغارب لكل من هب ودب من مقاولي الإعلام والثقافة والدين.









سينما

"سينما المقاولات": دائما ما تأتي لملء الفراغ!



جورج صبحي
مصر

هل كان حقاً عام 1984م حينما ارتفع إنتاج السينما المصرية فجأة إلى 63 فيلماً هو عام بداية ما عُرف بسينما المقاولات؟ أم بدأ الموضوع قبل ذلك؟

في محاولة للإجابة على هذا السؤال نعود قليلاً إلى سنوات ما قبل ذلك بعقدين تقريباً، في أواخر عقد الستينيات، وبالتحديد قبل التاريخ المذكور بـ17 عاما، فعندما حدث الزلزال العسكري والسياسي فيما عُرف بنكسة يونيو 1967م وتوقفت السينما المصرية تقريباً عن الإنتاج فيما عدا عدد محدود جداً سنوياً؛ مما دفع نجوم السينما الكبار والشباب آنذاك إلى الهجرة لصناعة السينما في لبنان، والمُشاركة في مجموعة أفلام عربية، وأخرى في مصر مع الإنتاج المحدود جداً وقتها، اجتمعت هذه الأفلام على عدة عناصر مُشتركة فيما بينها وهي:

-1 التكلفة الإنتاجية المتواضعة جداً.

-2 سرعة تنفيذ الفيلم.

-3 الاستعانة إما بنجوم انطفأ بريقهم، أو بمُمثلي الأدوار الثانية كأبطال في هذه الأفلام، أو أنصاف وأشباه المُمثلين.

-4 إنتاج الفيلم بمفهوم "المقاولة": أي التعجل وضغط المصروفات في كل عناصر الفيلم، بدءا من الكتابة، ثم إلى التصوير في أماكن محدودة وداخلية، والبُعد عن التصوير الخارجي...إلخ.

-5 إضافة الخلطة المُعتادة في الفيلم وهي: الإغراء الرخيص المُقحم، الأكشن الساذج، الكوميديا المُبتذلة أو السطحية، الحدوتة البسيطة المُكررة والمُسطحة.

بهذه العناصر الخمسة مُجتمعة والتي تمثل القاعدة التي نقيس عليها إذا ما كان هذا الفيلم ينتمي إلى سينما المقاولات أم لا، يمكن أن نجيب على السؤال الذي طرحناه في البداية، والإجابة هي: إن سينما المقاولات بدأت قبل التاريخ المذكور، وتحديداً مع إفرازات نكسة يونيو التي أثرت على المنطقة العربية ككل وليس مصر فقط، حيث كان الاتجاه العام وقتها من الأنظمة الحاكمة المصرية والعربية هو إلهاء



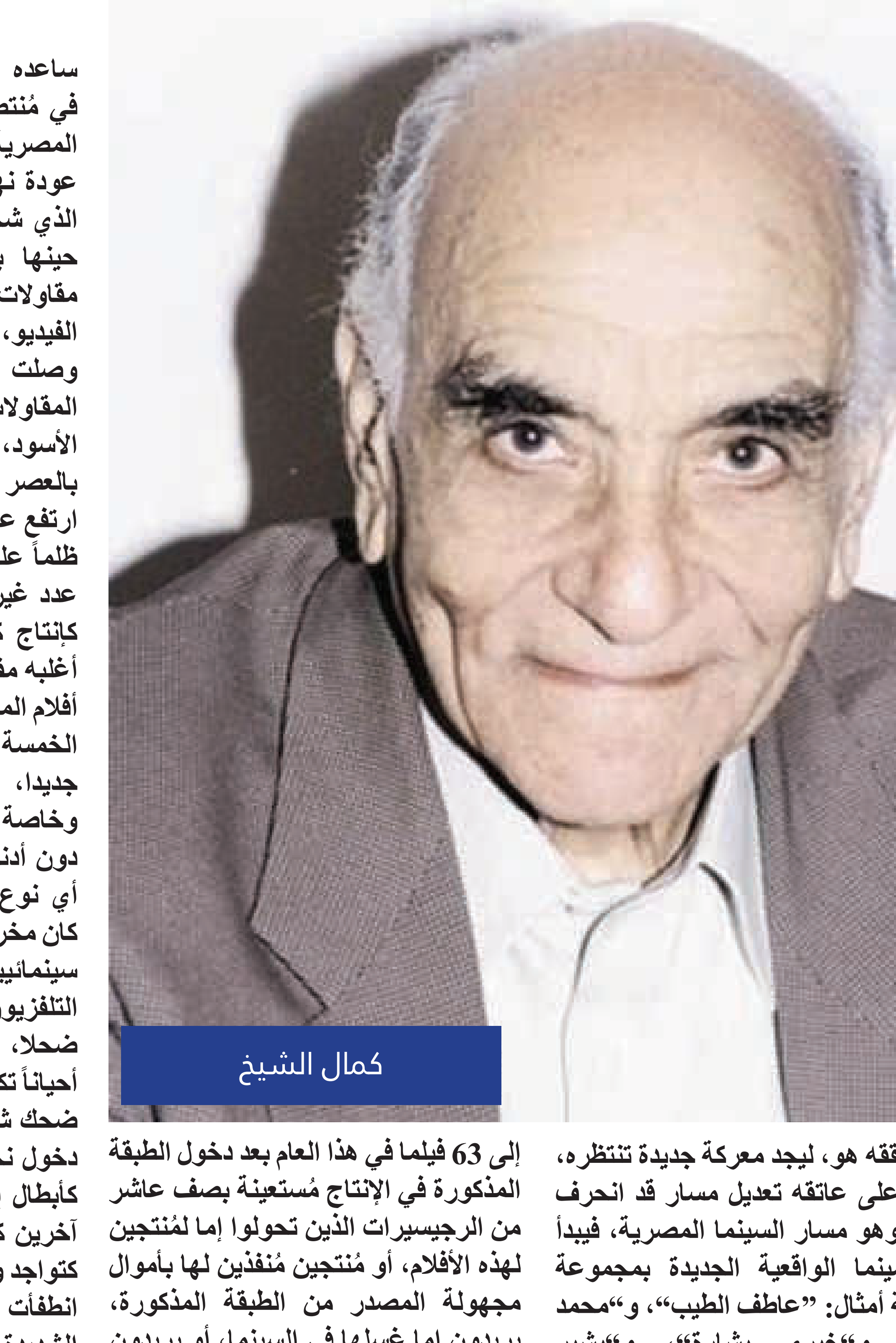
هنري بركات

الجماهير وتحويل نظرهم عن الهزيمة إلى أي شيء آخر، وساعد في ذلك عوامل أخرى أهمها التقدم في السن لنجوم ونجمات الخمسينيات، مع إصرارهم على الاستمرار في أدوار لم تصبح مُلائمة لهم، وبذلك أكملوا المُعادلة لظهور أفلام تعتبر بداية حقيقية لسينما المقاولات في مصر، التي أتت لتملأ الفراغ الذي أحدثته النكسة بعد انخفاض عدد الأفلام المُنتجة سنوياً.

ثم جاء النصر العسكري بعد بداية عقد السبعينيات بثلاث سنوات، ثم الانفتاح الذي جعل كل ما هو يمين يصبح يسارا والعكس صحيح، وكل ما هو أعلى يصبح أسفل والعكس صحيح أيضاً، فظهرت طبقة جديدة نتيجة هذا، فقبل ثورة يوليو كان المال في أيدي من يملكون العلم أيضاً، ولكنهم احتكروا الاثنين لأنفسهم فقط، فكان لا بد من ثورة شاملة، أما بعد انفتاح السبعينيات وتبدل اليمين واليسار والأعلى والأسفل أصبح العكس تماماً، وأصبح المال في أيدي من يملكون الجهل إذا ما جاز التعبير، وهي أموال بعضها جاء من أنشطة غير مشروعة، ولم يجدوا وسيلة لغسل أموالهم وصعود السلم الاجتماعي والاقتراب من عالم السُلطة والنفوذ أفضل من طريق الشهرة من خلال السينما كوسيلة سحرية لتحقيق طموحاتهم.

فعقد السبعينيات حمل معه تضاربا في مستوى الأفلام، وجمع جيلين من الفنانين والفنيين هم جيل الكبار، جيل الخمسينيات والستينيات بعد أن انهزموا أمام الزمن والتقدم في العمر وقرروا التسليم بالحقيقة عن طريق قبولهم لأدوار الأب والأم للأجيال الجديدة وقتئذ والذين أصبحوا ملئ السمع والبصر حينها وشكلوا بأفلامهم سينما السبعينيات، وكانوا نجومها ونجماتها الأوائل بلا منازع، وظهر معهم شركات الإنتاج الجديدة والمُنتجين الأفراد أيضاً في هذا الوقت، مع استمرار الأجيال السابقة من المُخرجين فقط ومحاولة التعاون مع النجوم الجدد آنذاك، وجاءت سينما السبعينيات لتشكل خليطا غير مُتجانس من نوعيات الأفلام تتأرجح ما بين: موجة أفلام سُميت بأفلام مراكز القوى سمح بها النظام وقتها لنقد ما قبله من العصر الناصري، وأفلام رومانسية تحاول إستعادة روح الخمسينيات، بل جاء بعضها لتقديم نفس الأفلام ولكن بالألوان ونجوم السبعينيات، مع أفلام مُخرجين الخمسينيات والستينيات مثل: "هنري بركات"، و"كمال الشيخ"...إلخ، وموجة أخرى من أفلام الانفتاح الذي حدث تحاول استشعاره وقراءته وفهمه، وبهذا كله جاء عقد السبعينيات مُختلطا، شديد التخبط، يحاول فهم ما يحدث من حوله أحياناً، يخطئ ويصيب أحيانا.

جاءت الثمانينيات بكارثة جديدة في بدايتها وهي اغتيال رأس النظام في حادث المنصة ليتولى الحُكم الرئيس الأسبق "حسني مبارك"، في وقت بدأ فيه الظهور الواضح والصريح للطبقة التي ذكرناها سابقاً، والتي ولدت من رحم الانفتاح في مُنتصف السبعينيات لتظهر بكل قبحها مع بداية الثمانينيات، ولكن يقابلها ظهور تيار جديد في بحر السينما المصرية الهائج والمُتقلب دائماً وهو تيار الواقعية الجديدة، والذي حمل مبدعوه على أكتافهم ذكريات جيل شهدت طفولته أحلام ثورة يوليو، وعاصر مُراهقته وهو كزهرة ما زالت تتفتح مع تجرع مرارة الهزيمة في 1967م، وعبر وهو في شبابه بالوطن من الهزيمة للنصر في أكتوبر 1973م، وهو يحلم بمصر الجديدة التي ستظهر ملامحها بعد الحرب، ليفاجأ بتحول وتغير كل شيء وتبدد كل أحلامه، ليصبح أبعد ما يكون عمن استفادوا بالنصر



كمال الشيخ

الذي حققه هو، ليجد معركة جديدة تنتظره، ويأخذ على عاتقه تعديل مسار قد انحرف كثيراً، وهو مسار السينما المصرية، فيبدأ تيار سينما الواقعية الجديدة بمجموعة الصُحبة أمثال: "عاطف الطيب"، و"محمد خان"، و"خيرى بشارة"، و"بشير الديك"، و"سعيد شيمى"...إلخ، ليحققوا للسينما المصرية والعربية أفلاماً نعيش عليها إلى الآن لأننا نفتقد مثيلاتها، روائع سينمائية واقعية ركزت في مُجملها تقريباً على تبعات انفتاح السبعينيات وظهور الطبقة التي أفسدت كل شيء في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وبالتالي السينمائية، لتظهر بسبب كل هذا سينما المقاولات في شكلها الأوضح والأقبح والمُتعارف عليه في عام 1984م حين قفز مُعدل إنتاج الأفلام المصرية فجأة إلى 63 فيلما في هذا العام بعد دخول الطبقة المذكورة في الإنتاج مُستعينة بصف عاشر من الرجيسيرات الذين تحولوا إما لمُنتجين لهذه الأفلام، أو مُنتجين مُنفذين لها بأموال مجهولة المصدر من الطبقة المذكورة، يريدون إما غسلها في السينما، أو يريدون ركوب قطار السُلطة والنفوذ الثمانيناتي الجديد، ووجدوا جمهوراً لهم في العمالة المصرية المُهاجرة في أواخر السبعينيات إلى دول النفط ممن يريدون أفلاما تافهة مُسطحة في أواخر يومهم من العمل الشاق تُنسيهم واقعهم الصعب والمرير، وفي هذا الجمهور وجدوا ضالتهم بالإضافة إلى جمهور الحِرفيين في مصر والذي يحتاج إلى أفلام تنبهه وتتحسس معه واقعه المعيش، وتشاركه إياه، إذ به يجد العكس تماماً في هذه الأفلام التي أدمنها كالمُخدرات ساعده في ذلك وصول الاختراع الجديد في مُنتصف الثمانينيات مع نزول العمالة المصرية من بلاد النفط إما في إجازات أو عودة نهائية، وهو جهاز الفيديو كاسيت، الذي شجع هؤلاء المُنتجين على ما سمي حينها بتعبئة شرائط أفلام هي بالطبع مقاولات، وتسويقها داخلياً في نوادي الفيديو، وخارجياً في الدول العربية، وبهذا وصلت الكارثة السينمائية المُسماة بأفلام المقاولات إلى منحىً جديد في مشوارها الأسود، وهو ما يمكن أن نسميه مجازاً بالعصر الذهبي لسينما المقاولات، حيث ارتفع عدد إنتاجها سريعاً جداً، والمحسوب ظلماً على إنتاج السينما المصرية كله إلى عدد غير مسبوق عام 1986م بـ95 فيلما كإنتاج كلي للسينما المصرية من الأفلام أغلبه مقاولات، وكان هذا العام ذروة إنتاج أفلام المقاولات والتي أضافت على الشروط الخمسة المذكورة سَلفاً شرطا سادسا جديدا، وهو دخول صُناع هذه الأفلام وخاصة مُخرجيها إلى الحقل السينمائي من دون أدنى دراسة سينمائية مُتخصصة من أي نوع داخلياً أو خارجياً، والقليل منهم كان مخرجا مُساعدا ثان، أو ثالث لمُخرجين سينمائيين، أو مُساعدين لمُخرجين في التلفزيون، مما جعل مستوى هذه الأفلام ضحلا، مليء بكوارث فنية وإخراجية أحياناً تكون مُضحكة عند مُشاهدتها، ولكنه ضحك شر البَلية، ومما زاد البَلية أكثر هو دخول نجوم مسرح لم ينجحوا في السينما كأبطال إلى العمل في هذه الأفلام، ونجوم آخرين كانوا في حاجة إما للمال أو للعمل كتواجد واستمرار بأي شكل، ونجوم آخرين انطفأت نجوميتهم سريعاً بسبب طيبتهم الشديدة التي قد تصل إلى حد السذاجة رغم موهبتهم الفنية الجبارة! كل هؤلاء نضيف إليهم أكثر نجم وفنان عمل في هذه الأفلام، ليس لكل الأسباب السابقة، بل لسبب خاص جداً به وهو توفير المال اللازم لإنتاج مسرحيات تستهويه هو شخصياً ويعتبر رائداً فيها وتستهوي أيضاً جمهور المسرح، وتعتبر تحت مُسمى "الكباريه السياسي"، ولكل هذه العوامل لا نستطيع أن نلوم النجوم والفنانين المُشاركين في هذه الأفلام قدر ما نلوم صُناعها ومُنتجيها


عاطف الطيب

الذين لا نعرف تحديداً من أين جاءوا بأموال إنتاج هذه الأفلام، ليستمر نزيف السينما وقتها في عقد الثمانينيات بهذه الأفلام التي كانت تُنجز في أيام قليلة للغاية، بعضها تم تصويره داخل شقة أو اثنتين لمدة أسبوع فقط، وسُرعان ما يتم تعبئتها في شرائط فيديو كاسيت لأنها لا تستهدف العرض بالسينمات أساساً، وتوزيعها داخلياً في نوادي الفيديو، وتُصدر خارجياً للدول العربية، فداخلياً يتلقفها جمهور الحِرفيين الذين يشاهدونها غالباً في قعدة مُخدرات محدودة بمنازلهم أو بمُفردهم، لتعمل هذه الأفلام كمُخدر أخطر مما يتناولوه، ولتملأ الفراغ الذي حدث نتيجة قلة الأفلام السينمائية الجيدة في هذه الفترة، وانحصارها في اتجاهين لا ثالث لهما:

الاتجاه الأول:

الواقعية الجديدة في السينما بداية من أفلام الصُحبة التي ذكرناها سابقاً، وامتداد الخط على استقامته بظهور مُخرجين عِظام لاحقاً مثل: "داود عبد السيد"، و"يسرى نصر الله"، ثم في التسعينيات "رضوان الكاشف"، و"أسامه فوزي" وآخرين يعملون معهم نجوم السبعينيات الذين استمرت نجوميتهم وازدادت بريقاً وزادوا ثقلاً فنياً، ويُعرف عنهم عشقهم للسينما وإخلاصهم المُتناهي لها، ومعها أفلام قليلة للعالمي "يوسف شاهين" وهو خارج المُنافسة.

الاتجاه الثاني:

سينما "الزعيم" و"نجمة الجماهير":

وهكذا اختتمت حُقبة الثمانينيات وبدأت حُقبة التسعينيات بكارثة جديدة وكأنها عادة عربية مصرية لا نريدها أن تنقطع وذلك بحرب الخليج الثانية 2 أغسطس 1990م، وبها توقف تصدير أفلام المقاولات للخليج واقتصر التوزيع على السوق المصرية ونوادى الفيديو والنزول بهذه الأفلام يى بعض دور عرض الدرجة الثانية والثالثة، ولكن الإنتاج السينمائي انخفض عامة، بما في ذلك أفلام المقاولات، ودخلت السينما المصرية في هذا العقد أزمة جديدة وشهيرة بالانخفاض الشديد في عدد الأفلام المُنتجة سنوياً إلى 5 أو 10 أفلام على أحسن تقدير مع استمرار موجة أفلام المقاولات ودخول النجوم الرياضيين فيها ليصبحوا نجوم الأكشن في هذا الوقت بلا منازع، وهم بطل الكونغ فو "يوسف منصور"، وبطل كمال الأجسام "الشحات مبروك"، وأصبحت تُكتب وتُنتج أفلام مقاولات لهم خصيصاً ليصبحوا نجوم المرحلة في الأكشن ويعوضوا النقص والفراغ الذي حدث في هذه النوعية من الأفلام بعد التقدم العمري وعدم تقديم مشاهد الأكشن من قِبل نجوم السبعينيات المُستمرين معنا إلى التسعينيات والذين كانوا يقدمون بعض مشاهد الأكشن في أفلامهم، وهكذا تظهر دائماً سينما المقاولات لسد فراغ مُعين يحدث في الأفلام، وكحل بديل في مُنتهى السوء لمُشكلة سينمائية أو سياسية تؤثر على السينما تحدث ولا يريد أحد حلها بطريقة سليمة.

إلى أن أتى النصف الثاني من التسعينيات بطوق النجاة في يد النجوم الشباب الذين شقوا صف النجوم الكبار، والذين كانوا لا يريدون تسليم الراية لمن بعدهم أبداً إلا بالقوة الجبرية، وحدث هذا في السهم الكوميدي المُنطلق "محمد هنيدي" الذي زلزل عرش الكبار وأجبرهم نجاحه الساحق إما على الاعتراف بالسن وتقديم المُلائم لهم عمراً، وإما الابتعاد نهائياً، ومع هذا الجيل وهذه الموجة الجديدة تقلصت تماماً سينما المقاولات، وتقريباً لم تعد موجودة.

محمد خان



ليلى علوى
جالا فهمى
حمدى الوزير
ضياء الميرغنى
شريف عبدالمنعم
كمال ابوريه
يوسف منصور
قبضة الهلالى
بسيونى عثمان



الشحات مبروك
نهلة سلامة
وفاء عامر
حمدى الوزير
يوسف داوود
عادل الخضرى
مصيدة الذئاب
إخراج إسماعيل جمال

ثم قامت ثورة الشباب ثانيةً عام 2011م، ولكن هذه المرة سياسية شعبية وليست سينمائية كثورة "هنيدى"، ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، ليحدث حالة من الخواء والخلاء في ساحة الإنتاج السينمائي بعدها، ويهرب المُنتجين السينمائيين الذين ملأوا العقد الأول من الألفية الجديدة بأفلامهم، خوفاً على أموالهم من الظروف المُتقلبة والخسائر المُتلاحقة في السوق السينمائي، والقرصنة أيضاً وسرقة الأفلام من دور العرض، لتدخل السينما مرة ثالثة في نفق سينما المقاولات المُظلم، وتعود هذه النوعية التعيسة من الأفلام الموبوءة بوباء أخطر من الكورونا لتملأ فراغا جديدا في السينما لقلة الإنتاج والقرصنة، ولكن هذه المرة تجد هذه الأفلام الضمان لأرباحها في جمهور الأعياد العشوائي في دور العرض كبديل لجمهور الحِرفيين في الثمانينيات والتسعينيات، وبابا مفتوحا على مِصراعيه في الفضائيات الخاصة كبديل عن نوادي الفيديو. وإلى الآن، ومع دخول الدولة بشكل غير مُباشر في الإنتاج بأفلام تجمع بين الجودة الفنية والإيرادات العالية، إلا أن الأزمة لم تُحل بعد وما زالت مُستمرة، وما زال السرطان المُسمى بسينما المقاولات قائما، ويجدد نفسه باستمرار، ولا تزال هذه الأفلام تُنتج، طالما وُجدت مُشكلة من دون حل تُسبب فراغا ما فهي سُرعان ما تملأه!

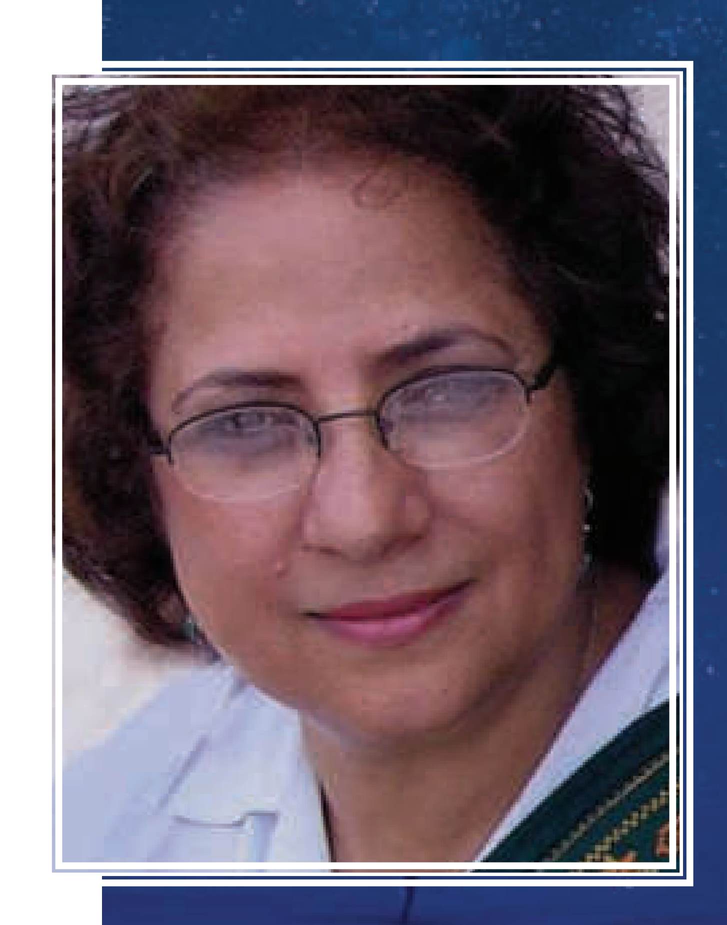


محمد هنيدي



سينما

تعبئة شرائط الفيديو:
ناصر حسين مخرجا لأفلام المقاولات



صفاء الليثي

مصر

في ورشة المُونتير أحمد متولي باستديو الأهرام كانت تجري أعمال المُونتاج لفيلم المُخرج الأكاديمي مدكور ثابت "الولد الغبي" 1977م ، سبق له أن قدم عملا تجريبيا مُهما يحمل أطول عنوان لفيلم مصري معروف لي "حكاية الأصل والصورة في قصة نجيب محفوظ المُسماة صورة"، لم يكن مدكور ثابت يحضر المُونتاج كعادة مُخرجي جيله من خريجي المعهد العالي للسينما، بينما كان كاتب العمل، الصحفي والمُنتج ناصر حسين، هو من يحضر، وكذا المُمثل محمد عوض الذي كان يتحرك بنشاط بين حجرة التقطيع- حيث أعمل مع المُساعدة الأولى نفيسة نصر- وبين حجرة الموفيولا على بُعد أربع حجرات أخرى تعمل فيها المُونتيرة القديرة رشيدة عبد السلام، ثم المُونتير فكري رستم، ثم المُونتير عبد العزيز فخري ثم الموفيولا محل عمل المُونتير أحمد متولي ومُساعديه نفيسة نصر، وصفاء الليثي. اختفى المُخرج مدكور ثابت تماما، ويبدو أن نتيجة عمله لم تعجبه، واقترح ناصر حسين، أو طلب من المُونتير أحمد متولي أن يكمل إخراج الفيلم، فقال له: ولم لا تكمله أنت؟ نعم، أكمل ناصر حسين إخراج الفيلم بتصوير بعض مشاهد كانت مُتبقية وأشرف على عمليات تقفيل الفيلم، أحمد متولي كان يحكي ضاحكا بأنه السبب في تحويل ناصر حسين إلى مُخرج، وسبب انطلاقته الكبيرة في أفلام المقاولات التي بلغت خمسين فيلما كتب 37 منها.

كانت الكلمات التي تتردد في الاستديو من نوعية هنقب وهنخلص النحتاية اللي في إيدي، كان العاملون بهذه الأفلام يدركون حقيقة ما يشاركون فيه، عمل يبدأ وينتهي في أسبوع لا أكثر، من دون سيناريو، ومن دون جلسات إعداد ولا تحضير، عمل يتم على البركة وأبطاله معروفين، سعيد صالح، ويونس شلبي، وسمير غانم، وإسعاد يونس، وسميرة صدقي، أعمال زاد عددها في الثمانينيات والتسعينيات، وكانت هياتم أيضا من نجمات هذه



الأفلام التي تُشكل بإغراءها مع كوميديا صالح وشلبي عنصري العمل، الجنس والكوميديا.

حكى سمير غانم أكثر من مرة عن أفلام شارك فيها كان أعظمها يصور في عشرة أيام، حكى مع اسعاد يونس في برنامجها "صاحبة السعادة"، وفي برامج حوارية أخرى بصراحة تامة ومن دون اتهام لأحد. ومن اللافت لي أن فترة الثمانينيات التي شهدت صعود موجة الأفلام الفنية التي سُميت بأفلام الواقعية المصرية الجديدة شهدت أيضا أفلام المقاولات التي كان عدد كبير منها يدفع به لتغذية القنوات التلفزيونية التي تعددت، ولتعبئة الشرائط مع انتشار نوادي الفيديو التي كانت تؤجر الشرائط من هذه النوعية ومعها أفلام العنف الأجنبية الرخيصة.

مع الانفتاح الاقتصادي انتشرت نوادي الفيديو وتزايد عدد أفلام المقاولات التي أخرجها دخلاء على المهنة ومنهم صاحبنا ناصر حسين الذي استهوته عملية الإخراج وصرح ذات مرة بأنه أهم من يوسف شاهين؛ لأن أفلامه تُحقق إيرادات وتُشاهد على نطاق واسع!

ناصر حسين يعرف في الويكيبيديا بأنه مُخرج وكاتب مصري، ولد في 28 نوفمبر 1939م، حاصل علي ليسانس الآداب قسم الصحافة عام 1961م، وماجستير في الدراسات الإفريقية عام 1967م، عمل كمُحرر صحفي في مجلة روز اليوسف، وكانت بدايته في العمل السينمائي عام 1962م، كاتب سيناريو، ثم قدم أول أفلامه كمُخرج في فيلم "لا يا أمي" عام 1979م، من أبرز أعماله كمُؤلف "اللعب على المكشوف، المُشاغبون في نويبع، السوق"، وفي الإخراج "انتحار مدرس ثانوي، ودرب العوالم". بعض الأفلام تشيد بفيلم "انتحار مُدرس ثانوي" الذي مثله حسين فهمي مع عفاف شعيب وبالطبع معهما هياتم- نجمة أفلام المقاولات التي أغوت المُدرس إبراهيم وتزوجته.

أحيانا يختلط عليّ التفريق بين فيلم درجة ثانية مصري يشبه أفلام حرف B الهوليودية وبين أفلام المقاولات، ففيلم الدرجة الثانية قد يصور في أسبوعين وأبطاله هم نجوم الصف الثاني تم تصعيدهم ليصبحوا هم أبطال العمل من دون وجود نجم من نجوم الصف الأول إلا في حالات يكون النجم فيها يعاني من أزمة التوقف عن العمل، أو يكون راغبا في الانتشار. فيلم المقاولات يكون مليئا بالأخطاء، أخطاء في الصنعة، والراكورات، وحتى في الحوار المنطوق.

يحكي بعض من شاركوا بها أنه إذا أخطأ أثناء التصوير وسمى المُمثل أمامه باسم آخر لا يُعاد التصوير، ولا يصحح في مرحلة لاحقة، والمُتفرج قد يتلقاها كنكتة مقصودة ويضحك عليها. المُونتاج قد ينتهي في يوم وليلة، يتم فيه ضبط الصوت على السرعة السريعة من دون التوقف للتأكد من صحة ما تم. وهو أمر لمسته بنفسي أثناء مروري على رصيف حجرات المُونتاج، وسماعي للصوت المسرسع من موفيولا المُونتير محمد الطباخ مُساعد المُونتير عبد العزيز

ناصر حسين زعيم العصابة   في صعيدي الأبطال الثلاثة

فخري، بعده تقف ذراع الموفيولا بسرعة ليتم لصق الشريط والعودة لما بعده. يلا اللي بعده عاوزين نقب. أي ينتهي العمل بالفيلم ويُطبع .

حتى لا يتوه القاريء معي سأختار نماذج من أفلام ناصر حسين كمُخرج وأحاول تنفيندها للتأكد من كون المُنتج النهائي فيلم مقاولات أم فيلم درجة ثانية، وخاصة لنقص المعلومات حول عدد أيام التصوير أو الميزانية النهائية للعمل وحجم إيراداته.

تمكنت من مُشاهدة نسخة من فيلمه الأول "لا يا أمي" 1997م، ووجدته فيلما يشبه غيره من أفلام عديدة تدعي تناول قضية كبرى وتنحاز في ظاهرها للتعبير عن أزمة شخصيات مُجتهدة شريفة، ناسب الفيلم تحول النجم فريد شوقي من أفلام الفتونة إلى أفلام يغلب عليها الميلودراما يكون فيها ضحية للمُجتمع ولغواية امرأة مُتطلعة دفعته إلى مُخالفة ضميره ليحقق لها حياة مُريحة.

البطلة مديحة كامل كانت قدمت قبله فيلم



سعيد صالح ممثل في صعيدي الأبطال الثلاثة



كمال الشيخ الكبير "الصعود إلى الهاوية"، عبلة التي يخطب فيها ضابط المُخابرات المصري ويعلن جملته الشهيرة "دا الهرم ودا النيل، دي مصر يا عبلة"، الفنانة مديحة كامل تحت قيادة ناصر حسين الصحفي الفني وقد وجد من ينتج له فيلما من تأليفه وبمُشاركة محمد عتمان، أصنفه كفيلم حرف B، به ملامح ستظهر جلية في سلسلة مقاولات أخرجها ناصر حسين، منها عدم وجود تتابع منطقي وغياب الحقائق ودوافع الشخصيات غير المُبررة، مشهد يقر فيه المهندس أحمد/ فريد شوقي بأنه سيحقق لزوجته أماني/ مديحة كامل ما تطلبه، فأتوقع بعدها أن يستجيب لطلب الفاسد، ويعمل معه، ولكن لا شيء يحدث، وكأن كل خط من الفيلم يسير بمعزل عن الخط الآخر والكاتب ساهٍ عما حدث في المشهد السابق.

خلفية ناصر حسين الصحفية جعلته يردد كلمات تبدو كحكمة على لسان الفاسد مجدي وهبة/ سليمان مثل "الحراسة أكذوبة كبيرة. ياخدو مني خمس ملايين وانا معايا خمسين بره". يتهرب صانع الفيلم من تحديد تاريخ للأحداث، فلا توجد صورة لرئيس الجمهورية السادات أو مبارك في المكتب الهندسي، بل لوحة لفظ الجلالة. لم أجد أي علاقة بين عنوان الفيلم وموضوعه، فمن القائل لا يا أمي؟ الطفل ليس له وجود في الفيلم تقريبا والراوي يحكي عن والده المُهندس أحمد حمدي/ فريد شوقي ولا تظهر في الفيلم أي أم سوى مديحة كامل التي دافعت عن مُشاركتها بعدد من أفلام المقاولات بأنها تقبل العمل بها لأنها تسهم في تشغيل عمالة كبيرة من عمال الديكور والتصوير وتفتح بيوتهم.

أحد أعمال ناصر حسين، والذي عرض في دور العرض وتوجد منه نسخة بجودة معقولة على الشبكة الدولية فيلم "الأبطال الثلاثة" 1990م، يحاكي فيه سلسلة إسماعيل يس في الجيش والطيران، يقوم فيه سعيد صالح بجندي أمن مركزي يقبض على عصابة يكون زعيمها أبوه، ويقوم بدوره ناصر حسين بنفسه. لا أصنف الفيلم كفيلم مقاولات بل كفيلم من أفلام الدرجة الثانية أو أفلام حرف B، حقق فيه سعيد صالح حلمه بأن يكون البطل، وأن يضرب الآخرين بالأقلام، فهو ليس أقل من عادل إمام، اسمه في الفيلم فارس وهو البطل الذي يقول حكمة في نهاية الفيلم: "أبويا أنا يرتكب جريمة في حق شباب البلد! يا خسارة يا آبا"، وكأن ناصر حسين يذكرنا بعبد الخالق صالح رأس العصابة في "الرجل الثاني" 1960م، أحيانا يتم التصوير من زاوية علوية بلا سبب درامي وكأنها الزاوية الوحيدة المُتاحة في الموقع، ثلاثة رجال يتفكهون، ومجموعة من النساء بتسريحات العصر، شعور مصبوغة كأنها رأس أسد، والراقصة هندية يبدو عليها أنها رغبت في التمثيل فتقوم بدور فتاة تتحدث بلهجة صعيدية رغم ملابسها القاهرية. كل شيء كيفما اتفق. وتبقى أهمية الفيلم رغم تواضعه الفني وثيقة مُجتمعية على ظهور وظيفة "أمين الشرطة" وعساكر الأمن



المركزي ومحاولة إضفاء الأهمية على دورهم في المُجتمع.

الأبطال الثلاثة 1990م تمثيل: سعيد صالح، نجوى فؤاد، هندية، محمد خيري، وفاء عامر. تصوير رمزي إبراهيم، مُونتاج: محمد هاشم، مُوسيقى وألحان: إبراهيم مكي، سيناريو وإخراج: ناصر حسين. الذي خلط عدة أفلام مصرية قديمة في توليفة من سلسلة إسماعيل يس ومن فيلم "ريا وسكينة" نجح في تسويقها وعرضها.

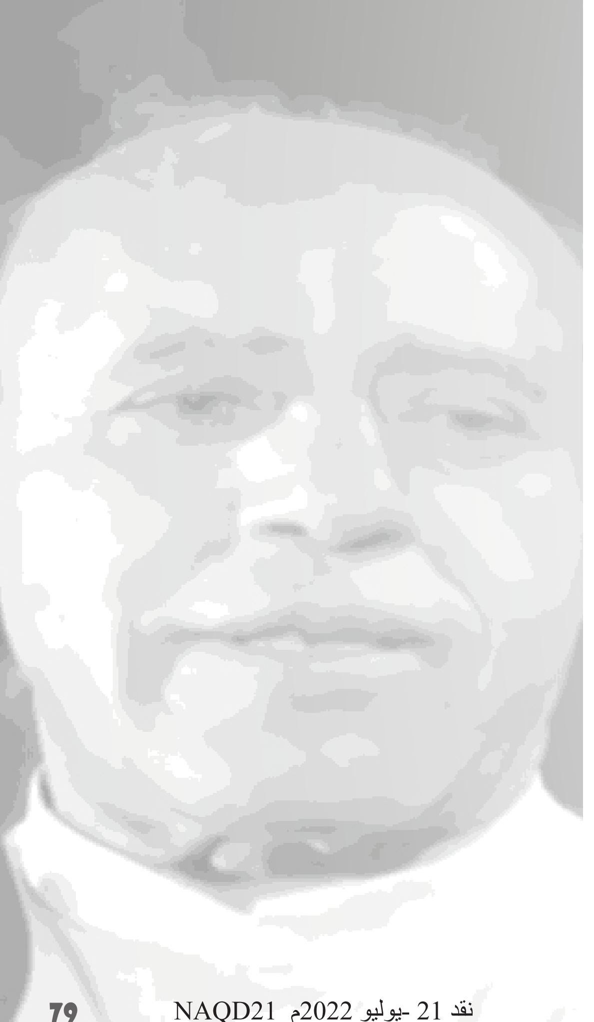
خمسون فيلما أخرجها ناصر حسين في السنوات بين 1979م و1994م، ثم توقف بعد انحسار موجة المقاولات، أغلب عناوينها تحريف لأفلام شهيرة وكأنه يتمسح بها أو يعتمد على غفلة مُستأجري الشرائط الذين سيختلط عليهم الأمر مثلا بين فيلم "صعيدي في الجيش"، وفيلم "إسماعيل يس في الجيش"، خمسون فيلما بعضها مثله أبطال الصف الأول في مراحل انكسار في مسيرتهم، منهم حسين فهمي، وفريد شوقي، وغالبيتها لنجوم الصف الثاني من الكوميديانات ومُمثلات الإغراء. قائمة الخمسين فيلما أولها "لا يا أمي" 1979م، "عمل إيه الحب يا بابا؟" 1980م، "سطوحي فوق الشجرة" 1980م، "الفقراء أولادي" 1980م، "اللي ضحك على الشياطين" 1981م، "أولاد الملجأ" 1983م، "إنهم يقتلون الشرفاء" 1984م، "مرارة الأيام" 1986م، "على هامش المدينة" 1986م، "المُشاغبون في إجازة نص السنة" 1986م، "عودة الماضي" 1987م، "طبول في الليل" 1987م، "النصيب مكتوب" 1987م، "السوق" 1987م، "ابتسامة في عيون حزينة" 1987م، "هروب الأوغاد" 1988م، "قاهر الفرسان" 1988م، "شباب لكل الأجيال" 1988م، "فتوات السلخانة" 1989م، "سكر بولاق" 1989م، "إنه قدري" 1989م، "انتحار مدرس ثانوي" 1989م، "الصعايدة جم" 1989م، "مولد وصاحبه غايب" 1990م، "سلم لي على سوسو" 1990م، "خمسة كارت" 1990م، "الواد سيد النصاب" 1990م، "الحب الحقيقي" 1990م، "الأبطال الثلاثة" 1990م، "مذبحة الشرفاء" 1991م، "صائد الجبابرة" 1991م، "حصل يا سعادة البيه" 1991م، "المُطلقات والذئاب" 1991م، "المُشاغبات في السجن" 1991م، "الغشيم" 1991م، "الصعلوك والهوانم" 1991م، "الشيطان اسمه سونة" 1991م، "وكر الذئب" 1992م، "غلط البنات" 1992م، "سفاح في مدرسة المُراهقات" 1992م، "خلي بالك من عزوز" 1992م، "المُشاغبون في نويبع" 1992م، "المُشاغبون في البحرية" 1992م، "الفلاحين أهم" 1992م، "الطريق لمُستشفى المجانين" 1992م، "صعيدي في الجيش" 1993م، "اللعب على المكشوف" 1993م، "درب العوالم" 1994م، "المحضر وفرسان للبيع" سهرة تلفزيونية. أفلام تجتر أفلامنا القديمة وتحاول مُحاكاة نماذج ناجحة منها.

قبل تعدد القنوات الفضائية انتشرت أجهزة الفيديو في المنازل، منزلنا كان فيه النوعان لشرائط بيتاماكس، وشرائط في إتش إس، كان الأولاد يستأجرون الأفلام الأجنبية ويشاهدونها، لم أكن أشاركهم هذا الأمر، تمكن والدهم من تسويق أفلام راقية ومنها فيلم "إي تي" الذي شاهده

وفاء عامر ممثلة في صعيدي الأبطال الثلاثة

أبنائي وهم صغار، ليس تعاليا منا، فلم تقع أمامي أفلام المقاولات، فقط كنت أسمع بها وحين بدأت خطواتي كمُونتيرة بعد الترقي من أعمال المُساعدة كانت أفلام المقاولات قد انحسرت نتيجة حرب العراق والكويت وظهرت موجة الأفلام النظيفة، وكانت أفلام الموجة الواقعية الجديدة ما زالت تحاول التواجد رغم عدم تحقيقها الإيرادات، وبقيت في الذاكرة أفلام المقاولات التي لا تُعرض في القنوات التلفزيونية، بل توزع على سيديهات بعد الشرائط وتهرب على قناة اليوتيوب وتحظى بالمُشاهدة لسُمعتها في المشاهد الساخنة وقدرة أبطالها على الإضحاك، ورحمة بي وبكم لم تقع تحت يدي أيا من هذه الأفلام، وحين تتبعت صورة من على الفيسبوك كتب معها الفيلم الشبقي لهياتم، ومحمد نجم، وجدته فيلما تلفزيونيا "هادفا" بين قوسين، اجتزأت منه صورة ثابتة لهياتم بينما بطلة الفيلم الفنانة يسرا في عمل استعراضي مع محمد خليل ومن إنتاج التلفزيون المصري إشراف فريدة عرمان.

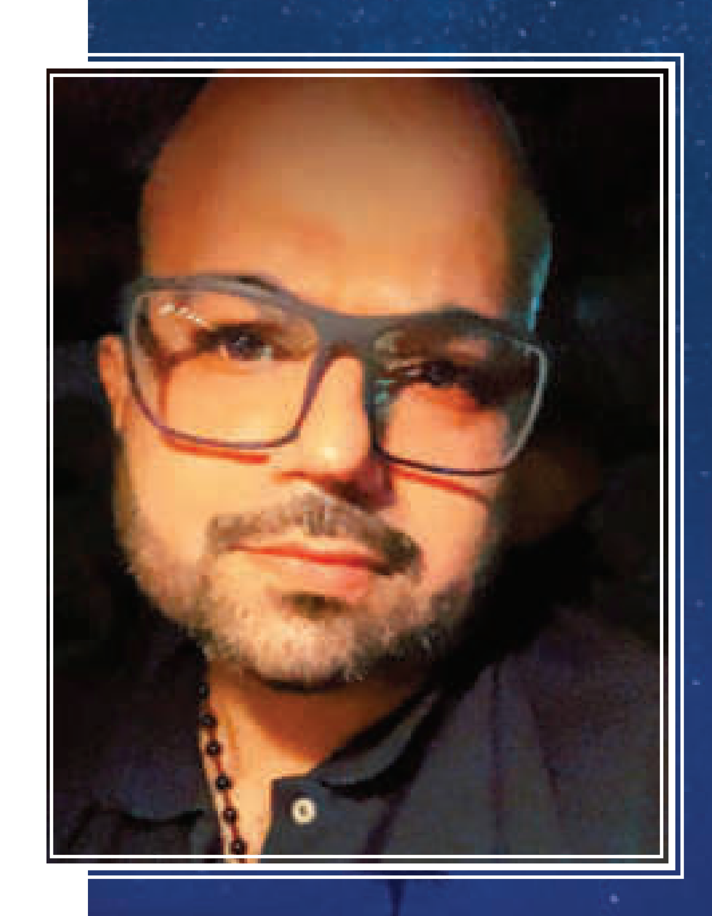
الخلاصة أن الظاهرة بولغ في حجمها، وأسهمت الدعايات في تضخيمها. وما زال البحث مني جاريا لمُشاهدة نماذج منها مثل العدد الكبير الذي كان يصور بـ16 مللي، وتُطبع وتوزع في السعودية، أخرجتها مها عرام، خريجة معهد السينما قسم مُونتاج ولم تعمل في مهنة المُونتاج، بل في أفلام المقاولات. ومن مُنتجي هذه الأفلام جمال التابعي الذي كان يوزع أفلاما أجنبية رديئة على شرائط "في إتش إس"، ومعها أفلام المقاولات المصرية، البعض يقول: بأن الموجة بدأت بنجاح مسرحية "مدرسة المُشاغبين"، ثم نقلت صيغتها إلى السينما بجمع عدد من فناني الكوميديا وتصويرهم في مشاهد مُرتجلة من دون وجود جسد مُحدد للعمل، لا سيناريو مكتوب ولا تتابع مُحدد. وأخيرا أشكر الزميل الصحفي القدير والباحث العليم محمد دياب لما أمدني به من معلومات.





سينما

مُنذ بداية السينما المصرية في 1907م إلى أفلام المقاولات!



طارق البحار

البحرين

كانت الأفلام الوثائقية هي أول نوع من الأفلام أو الصور المُتحركة التي يتم عرضها على شاشات السينما في مصر، كما كان الحال في الأيام الرائدة لصناعة السينما في فرنسا حينما كانت تلك لقطات واحدة، مُعظمها من الأحداث الاجتماعية أو التاريخية المُهمة؛ لذا يغطي مُصطلح وثائقي فئة واسعة من التعبير السينمائي الواقعي أو غير الخيالي، بما في ذلك نشرات الأخبار والأفلام التعليمية.

أدت الزيادة التدريجية في إنتاج الأفلام الطويلة في أواخر العشرينيات إلى انخفاض نسبي في إنتاج الأفلام الوثائقية القصيرة، مما وضعها في "المرتبة الثانية" التي تهم الجماهير والمُنتجين على حد سواء، ومنها عرض أفلام الأخوين لوميير في مصر بعد وقت قصير من ظهورها لأول مرة في أوروبا في عام 1896م في المقاهي المرموقة في الإسكندرية والقاهرة، وفي عام 1897م، شاهد المُشاهدون في القاهرة والإسكندرية نوعا من أفلام الواقع، وأدت القيود التكنولوجية إلى إنتاج أفلام قصيرة جدا كان مُعظمها مُدته بضع دقائق فقط، ولم يحدث سوى القليل جدا من رواية القصص قبل مطلع القرن.

بعد عرض الأفلام القصيرة في القاهرة والإسكندرية، أرسل الأخوان لوميير رجال تصوير إلى مصر؛ لتصوير مناظر طبيعية جذابة وغريبة والتقاط الأحداث التاريخية الكبرى. تم عرض هذه الأفلام القصيرة لأول مرة في فرنسا، قبل أن تجوب أوروبا ويتم عرضها في النهاية في مصر.

الفيلم الوثائقي Place des Consuls, à Alexandrie 1897 هو أول فيلم يتم تصويره في مصر من قبل Promio (فرنسي من أصول إيطالية)، مفوض من قبل Lumière Brothers لتصوير بعض المباني والمشاهد من المدينة.

تم إطلاق أول إنتاجات محلية من قبل الجاليات الأوروبية في الإسكندرية، وأنشأت الشركات الإيطالية إنتاجا احترافيا لصناعة السينما في مصر خلال الحرب


الأخوان لوميير

العالمية الأولى، مثل SITCIA، وأعقبت هذه المحاولات فيما بعد محاولات رجال الأعمال المصريين الذين كانوا يرغبون في استثمار الأموال في الإنتاج السينمائي.
يختلف المُؤرخون في تحديد بداية السينما في مصر، فهناك من قال: إنه ابتداء من عام 1896م مع أول فيلم شوهد في مصر، بينما اعتقد آخرون أن بداية السينما في 20 يونيو 1907م بفيلم وثائقي قصير عن زيارة الخديوي عباس حلمي الثاني إلى معهد مرسي أبو العباس في الإسكندرية.
في عام 1917م، أنشأ المُخرج محمد كريم شركة إنتاج في الإسكندرية. أنتجت فيلمين: "الزهور الميتة"، و"تكريم البدو"، والتي تم عرضها في مدينة الإسكندرية في أوائل عام 1918م.
تعتبر السنوات 1940م، و1950م، و1960م عموما العصر الذهبي للسينما المصرية، ففي الخمسينيات، كانت صناعة السينما في مصر ثالث أكبر صناعة في العالم. وكما هو الحال في الغرب، استجابت الأفلام للخيال الشعبي، حيث اندرج مُعظمها في أنواع يمكن التنبؤ بها- النهايات السعيدة هي القاعدة- والعديد من المُمثلين الذين يصنعون مهنهم من لعب أجزاء مكتوبة بقوة. وعلى حد تعبير أحد النقاد: "إذا كان الفيلم المصري الموجه للجمهور الشعبي يفتقر إلى أي من هذه الشروط المُسبقة، فإنه يشكل خيانة للعقد غير المكتوب مع المُتفرج، والذي ستظهر نتائجه في شباك التذاكر".

في عام 1940م، أسس رائد الأعمال والمُترجم أنيس عبيد شركة "أنيس عبيد فيلمز"، كأول شركة ترجمة في مصر والشرق الأوسط، حيث جلبت مئات من الأفلام الأمريكية والعالمية إلى مصر. في وقت لاحق دخل مجال توزيع الأفلام أيضا.
لم يكن للتغيرات السياسية في مصر بعد الإطاحة بالملك فاروق في عام 1952م تأثير يذكر على السينما المصرية. سعى نظام عبد الناصر للسيطرة على الصناعة فقط بعد تحوله إلى الاشتراكية في عام 1961م. وبحلول عام 1966م، تم تأميم صناعة السينما المصرية. كما هو الحال فيما يتعلق بجميع المسائل في تلك الفترة، ومع ذلك، وبالنظر إلى مُراجعة مُعتدلة حديثة إلى حد ما مثل تلك التي قدمها مهرجان دبي السينمائي الدولي، تم إنتاج مُعظم الأفلام المصرية الـ 44 التي ظهرت ضمن أفضل 100 فيلم عربي في كل العصور خلال تلك الفترة. ومن أبرز الألقاب "ليلة عد

السنوات" و"محطة القاهرة" و"ساعي البريد". included The Night of Counting the Years, Cairo Station and The Postman.

في السبعينيات حققت الأفلام المصرية توازنا بين السياسة والترفيه. سعت أفلام مثل فيلم "خالي بالك من زوزو" عام 1972م، بطولة "سندريلا السينما العربية" سعاد حسني، إلى تحقيق التوازن بين السياسة وجاذبية الجمهور، فدمجت "زوزو" المُوسيقى والرقص والأزياء المُعاصرة في قصة توازن بين الحرم الجامعي والميلودراما العائلية.

شهدت أواخر 1970م، و1980م تراجع صناعة السينما المصرية، مع صعود ما أصبح يسمى "أفلام المقاولات"، وقد وصف المُمثل خالد الصاوي هذه الأفلام بأنها أفلام "لا توجد فيها قصة ولا تمثيل ولا جودة إنتاج من أي نوع، أفلام الصيغة الأساسية التي تهدف إلى تحقيق ربح سريع". كما انخفض عدد الأفلام المُنتجة من نحو 100 فيلم سنويا في ذروة الصناعة إلى نحو اثني عشر فيلما في عام 1995م.

طوال مُعظم عام 1980م، عمل المُخرج الألماني الغربي تود ريختر في القاهرة لتصوير ما سيصبح فيلمه الأخير، وهو الفيلم الروائي الطويل الصامت "ذاكرة من خلال حكايات تروى" الذي تبلغ مدته 248 دقيقة. "Memory Through Tales Told".

استمر هذا حتى صيف عام 1997م، مع "إسماعيلية رايح جاي". صدمت الكوميديا صناعة السينما التي تتمتع بنجاح لا مثيل له وتوفر أرباحا كبيرة للمُنتجين، حيث قدم محمد فؤاد (مغنٍ شهير)، ومحمد هنيدي مُمثل غير معروف إلى حد ما، أصبح بعد ذلك النجم الكوميدي رقم واحد. بناء على نجاح هذا الفيلم، تم إصدار العديد من الأفلام الكوميدية في السنوات التالية.

في التسعينيات ذهبت السينما المصرية في اتجاهات مُنفصلة. تجذب الأفلام الفنية الصغيرة بعض الاهتمام الدولي، ولكن الحضور الضئيل في المنزل. تقاتل الأفلام الشعبية، التي غالبا ما تكون كوميدية واسعة النطاق، والأعمال المُربحة للغاية للمُمثل الكوميدي محمد سعد؛ من أجل جذب الجماهير إما إلى الأفلام الغربية أو، على نحو مُتزايد، إلى الحذر من الفجور المتصور للسينما.



محمد كريم

مثل أي سينما في العالم، ينقسم الإنتاج السينمائي المصري إلى اتجاهات مهيمنة وتوجهات جديدة، وأيضا مثل أي سينما في العالم، نجد أن الاتجاه السائد هو تجاري، وهذا يعني في مصر والأمة العربية أفلاما للاستهلاك الجماعي خالية من أي أسلوب شخصي يعبر عن رؤية للحياة أو للعالم. هذا لا يعني أن الأفلام التجارية لا تعكس الحقائق الاجتماعية والسياسية، بل ربما تعكس هذا الواقع بوضوح أكبر من الأفلام الفنية! يقول سمير فريد: "إذا كان من المُمكن تعريف الأسطورة على أنها نمط من السرد معروف في جميع أنحاء الثقافة، ويتم تقديمه في العديد من الإصدارات المُختلفة من قبل العديد من الرواة المُختلفين، فإن القصة البوليسية المسلوقة هي بهذا المعنى أسطورة أمريكية مُهمة". يعطي الناقد السينمائي المصري البارز منذ 1960م القليل من الاهتمام للسينما المصرية التجارية، فمقولته أعلاه نموذجية لكيفية رفضه للفيلم التجاري في السينما العربية، فهو يقسم الأفلام بين أفلام "الشعب"، ويقصد بها الأفلام التي وافق عليها النقاد- بعضها كان في الواقع مرفوضا من قبل الجمهور- وأفلام "التجار والوسطاء"، وكانت أفلام هذه الفئة الثانية في بعض الأحيان ناجحة تجاريا بشكل كبير وإن كان ذلك غير مفهوم؛ لأن فريد يصور "الشعب" على أنه يقف إلى جانب النقاد، ومع ذلك يميل المرء إلى الافتتان بادعاء فريد بأن الأفلام التجارية تعكس الحقائق الاجتماعية والسياسية!

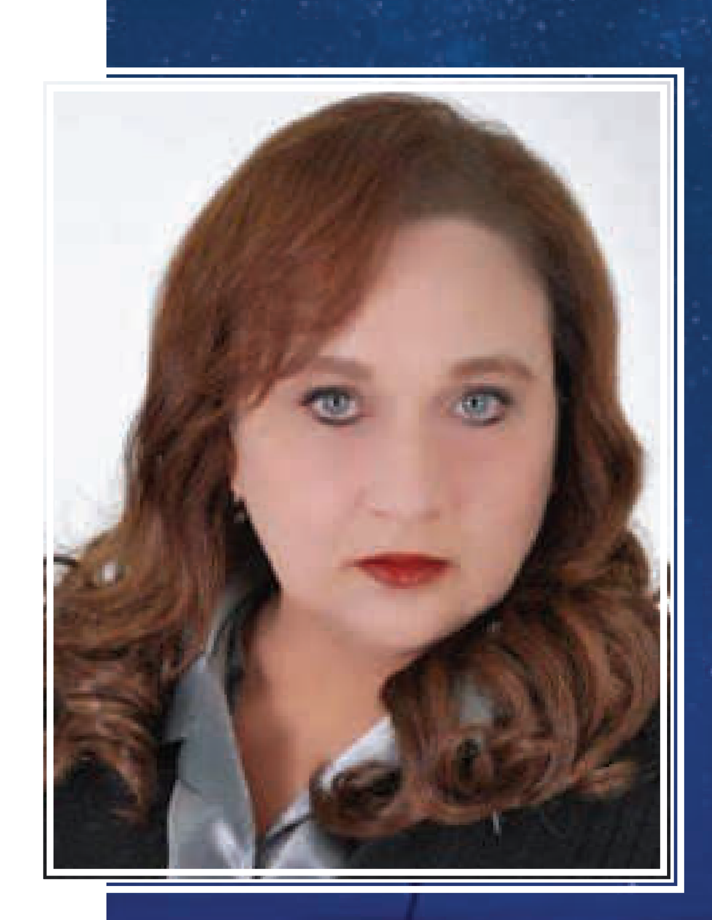


شركة الصباح السينمائية تقدم
سعاد حسني
تمثل !.. وترقص !.. وتغني !..
حسين فهمي
تحية كاريوكا
سمير غانم
عباس فارس
زوزو شكيب
شاهيناز
الوجه الجديد منى قطان
المطرب الشعبي شفيق جلال
خلي بالك من زوزو
بالالوان الطبيعية
فيلم من اخراج
حسن الإمام
سيناريو وحوار وأغاني
صلاح جاهين
مدير التصوير
عبد الحليم نصر
التوزيع : شركة صباح السينمائية - بيروت - تلفون ٢٢٨٨٠٨



سينما

ضحايا سينما المقاولات!



ماجده خير الله

مصر

كلمة فيلم مقاولات تُقال غالبا في غير مكانها لوصف بعض الأفلام متواضعة المستوى، لكنها للأسف كلمة غير دقيقة، فليس كل فيلم سيء يمكن أن نعتبره فيلم مقاولات.

بدأت الظاهرة في مُنتصف السبعينيات من السعودية كعادة مُعظم الطفرات التي تستهدف الفن المصري، وقتها كان التليفزيون السعودي يرفض عرض الإعلانات التجارية رفضاً مُطلقاً، وفكر أحدهم في وضع الإعلانات على شرائط فيديو، وطبعا لا يمكن لعاقل أن يستعير أو يقتني شريط فيديو مُدته ساعتين كي يشاهد الإعلانات التجارية، فانتهى التفكير إلى وضع فيلم رخيص الثمن تتخلله بعض الإعلانات التجارية، ولأن المواطن الخليجي قبل مرحلة انتشار القنوات الفضائية والمواقع السينمائية كان في حاجة ماسة للترفيه الذي لا يجده في تليفزيون بلاده الرسمى، فكان يلجأ لشرائط الفيديو، ولأن مُعدل استهلاكه كان أسرع من قدرة شركات السينما المصرية التي كانت تنتج في السبعينيات ما يقارب السبعين فيلما سنويا، بمعنى أن المواطن الخليجي سوف يشاهد خمسة أفلام أو ستة كل شهر، وهذا طبعا لا يكفي؛ لأنه يحتاج لفيلمين أو ثلاثة يوميا!

فكان التفكير في إنتاج نوعية من الأفلام التي يتم تصويرها في أقل من أسبوع، ويتم تكليف بعض شركات الإنتاج بتقديم عدد ضخم من تلك الأفلام الرخيصة في التكلفة، وفي الشراء في مُقابل شراء الأفلام عالية التكليف نسبيا التي يلعب بطولتها كبار النجوم، ولذلك رحب بعض المُنتجين بتقديم تلك النوعية من الأفلام التي تُحقق مكاسب نسبية، ولأن كبار النجوم كانوا يرفضون الظهور في تلك الأفلام، ليس لمبدأ ولا احتراما لقيمة، ولكن لأن أجور المُشاركة في تلك الأفلام كانت تبلغ واحد على عشرة من أجورهم في الأفلام الكبيرة، مع الوضع في الاعتبار أن تلك الأفلام كانت تُلحق العار بمن يشارك فيها، ومع ذلك فإن الاحتياج السريع للمال كان يدفع بعضهم للمُشاركة في تلك الأفلام وهو يضع


عادل إمام وسعيد صالح

في بطنه بطيخة صيفي لأن أفلام المقاولات كانت في الغالب لا تُعرض مُطلقا في دور السينما، مما يعني أن فضيحة المُشاركة في تلك النوعية من الأفلام لم تكن تسبب حرجا للفنان، ومع زيادة الظاهرة أصبح أهل الخليج يحرصون على تبادل شرائط الفيديو التي تحمل أفلام مقاولات مع أصدقائهم المصريين كنوع من المعايرة والجرسة؛ مما أدى إلى انتشار أمرها ومُهاجمة البعض لها.

أنت حيث تضع نفسك:

المُشاركة في أفلام المقاولات أدت إلى ضياع مُمثلين كان من المتوقع لهم مُستقبلاً فنياً مرموقاً، منهم أو على رأسهم سعيد صالح، فالحكمة تقول: أنت حيث تضع نفسك، ولا بد أن الكثيرين يتساءلون لماذا لم يحقق سعيد صالح نصف ما حققه عادل إمام في السينما والمسرح رغم أنهما حققا نفس حجم النجاح من خلال مسرحية "مدرسة المشاغبين"، بهجت الأباصيري، ومُرسي الزناتي بطلي المسرحية الشهيرة تقاسما البطولة بشكل متساوٍ، وشكّل أحدهما المُخ وهو عادل إمام، وكان الآخر يتباهى بأنه العضلات، ويبدو أن هذا ما تحقق في الحياة العملية، فعادل إمام قدم في بدايات حياته بعض الأفلام المتواضعة، لكنه سُرعان ما قفز واخترق الصفوف حتى أصبح في المُقدمة، ونال لقب أغلى نجم مصرى، بينما سعيد صالح استسهل الطريق وهرع إلى أفلام المقاولات يصور منها عددا ضخما في مدة زمنية محدودة، فالفيلم لا يستغرق تصويره إلا أيام قليلة لا تتعدى الأسبوع، ولا تحتاج إلى جهد في أداء الشخصية لأنها أفلام لا تهتم مُطلقا بالجودة، ولا بالمنطق، وبالمنطق كده إذا كان من المُمكن لشركة ما أن تشتري حق استغلال فيلم مقاولات بطولة سعيد صالح برقم بخس، فلماذا تدفع عشر أضعاف هذا المبلغ في فيلم عادي لسعيد صالح إلا إذا كان هذا الفيلم يسنده وجود نجم كبير يُباع الفيلم باسمه مثل عادل إمام في "سلام يا صاحبي"، و"المشبوه"، أو محمود ياسين، وحسين فهمي وآخرين في "الرصاصة لا تزال في جيبي"، أو محمود ياسين في "العذاب فوق شفاه تبتسم"، أو مع محمود عبد العزيز في "لكن شيئا ما يبقى".

هكذا ظل سعيد صالح يلعب بطولات في سينما المقاولات، ولكنه يقبل أن يظل قابعا في منطقة الأدوار الثانية أو الثالثة في أفلام يلعب بطولتها كبار النجوم، وكان آخر فيلم سينما يقدم فيه دورا قابلا للتقييم هو "زهايمر" مع صديق عمره عادل إمام، وكان المشهد الوحيد الذي جمعهما من أفضل وأقوى مشاهد الفيلم.

من ضحايا أفلام المقاولات أيضا نجم الكوميديا الراحل يونس شلبي الذي شارك في بطولة عدد غير قليل من تلك الأفلام سيئة السُمعة، ولكن ربما كان حظه أفضل قليلا من سعيد صالح، لأنه فكر في إنتاج فيلم على نفقته؛ فكان "سفاح كرموز"، الذي حقق بعض النجاح التجاري، ثم شارك في فيلم "ريا وسكينة" مع شريهان، وكان من إخراج أحمد فؤاد، ثم أكرمته الظروف بالمُشاركة في بطولة فيلم "الفرن" الذي لعب بطولته عادل أدهم ومعالي زايد، وحقق نجاحا تجاريا ملحوظا؛ نظرا لوجود عادل أدهم وبعض الإفيهات التي أطلقها بخفة ظله المعهودة، ثم عاد يونس إلى قواعده مع الأفلام قليلة التكلفة، ضعيفة المستوى، ومُعظمها كان من إخراج ناصر حسين، الوكيل الأول لأفلام المقاولات في السينما المصرية، وعندما قلّ الإقبال على يونس شلبي لدرجة أنه كان يضطر لقبول أي



فيفي عبده ترقص مع عمر الشريف

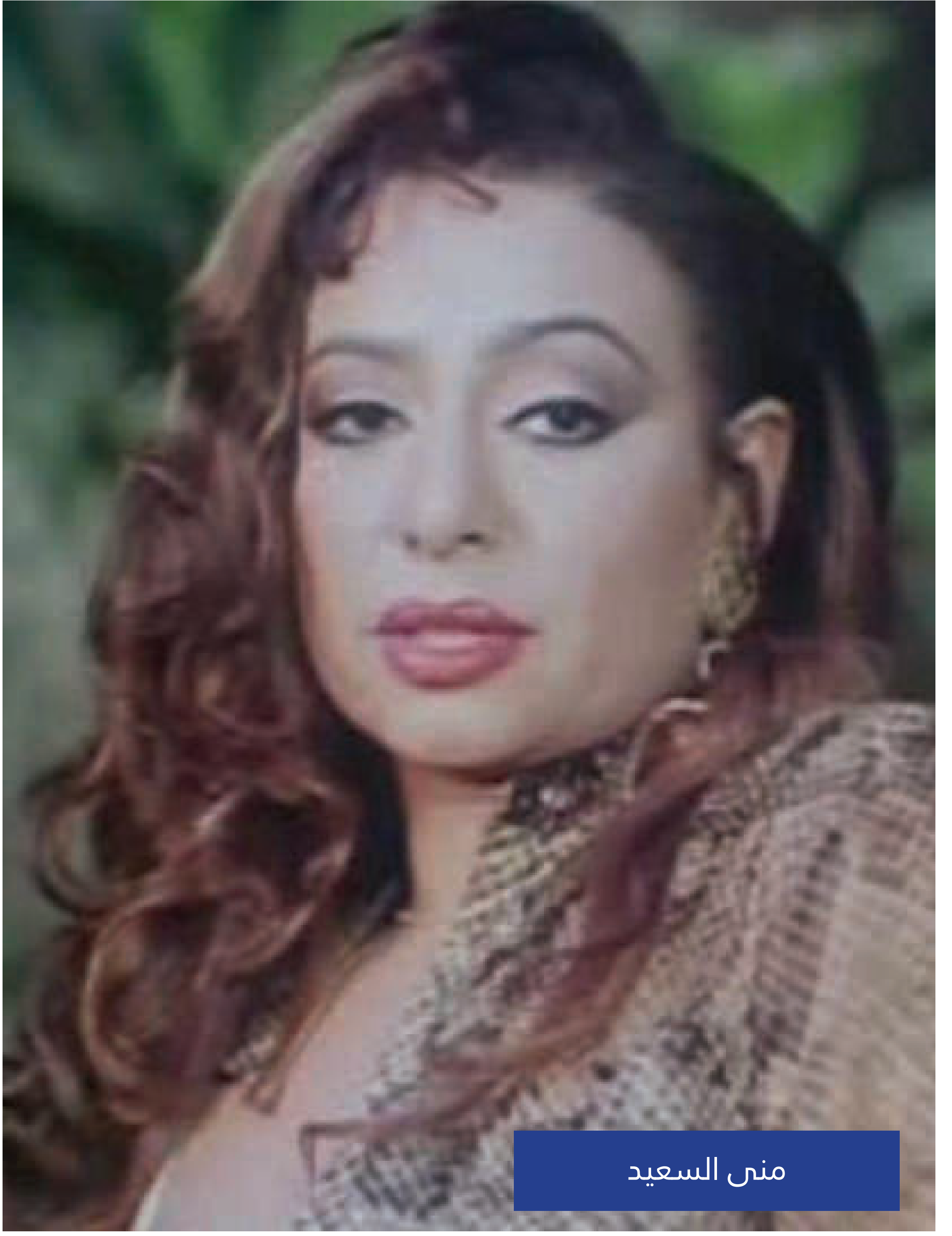
يونس شلبي

عمل سينمائي اختاره زميله في "مدرسة المُشاغبين" أحمد زكي ليلعب دورا صغيرا في فيلم "امرأة واحدة لا تكفي" من إخراج إيناس الدغيدي، ثم شارك في دور له نفس التواجد الضئيل في فيلم من إنتاج وبطولة نجوى فؤاد هو "حد السيف"، وكان الفيلم من إخراج عاطف سالم وتأليف وحيد حامد، وقدم الشخصية المحورية التي منحت الفيلم قيمته الفنية محمود مُرسي.

ربما كانت حلقات "بوجي وطمطم" التليفزيونية التي قدمها محمود رحمي، واستمرت لسنوات يقدمها التليفزيون كمادة أساسية للأطفال في رمضان، هي الدعم المادي الذي اعتمد عليه يونس شلبي، وجعله يتراجع عن تقديم المزيد من أفلام المقاولات. ولكنها لم تكن كافية لتعيد إليه مكانته الفنية التي فقدها بالتدريج، ووصلت به إلى حالة يرثى لها في أواخر أيامه.

الفرصة التي أنقذت فيفي عبده من أفلام المقاولات:

كانت عقدة الراقصة فيفي عبده في نهاية السبعينيات أنها تُحقق نجاحاً كبيرا في الملاهي الليلية والأفراح، وأنها احتلت المكانة التي تركتها كل من نجوى فؤاد وسهير زكي بعد انسحابهما من ساحة الرقص الشرقي، لكنها، أي فيفي عبده، معروفة بالاسم فقط، وعندما تسير في الشوارع لا أحدا يعرفها، خاصه بعد أن اختفت أخبارها تماما بعدما ظهرت في برنامج النادي الدولي مع سمير صبري وصرحت باعتزاز أنها من مواليد ميت أبو الكوم، البلدة التي أنجبت أنور السادات، لم تدرك وقتها أنها نطقت كفراً، وأن كلماتها التي كانت تقصد منها النفاق أطاحت بها وبصاحب البرنامج، وأبعدت كل منهما عن الأضواء لسنوات طويلة، وربما نالها من الأذى أضعاف ما نال سمير صبري لأنها كانت في بداية مشوراها مع الشهرة خارج أسوار الكباريهات والأفراح، ورغم قلة ثقافتها إلا أنها كانت تعي تماما أن الراقصة التي لا تظهر في الأفلام، ولا يعرف الجمهور ملامحها لن تنال من الشهرة إلا القليل، ورغم أن منى السعيد كانت أكثر من فيفي عبده مهارة كراقصة شرقية إلا أنها



منى السعيد

لم تنل حظا من الشهرة مما اضطرها لإنتاج فيلم "قانون إيكا" من إخراج أشرف فهمي، وبطولة محمود عبد العزيز، ولعبت منى السعيد دورا محدودا، لكنها نالت فرصة أفضل للظهور مع فيلم "التوت والنبوت" من إخراج نيازي مُصطفى ثم اختفت من الساحة تماما، أما فيفى عبده فقد نصحها بعضهم لقبول الظهور في أفلام المقاولات، وأنها من المُمكن لها أن تحقق أضعاف ما حققته من رقصها في الأفراح، وأنها خلال عام أو أقل سوف تحقق شهرة تؤدي لأن يتعرف عليها الجمهور العادي إذا ما فكرت أن تسير في الشارع، وكان فيلم "مشاغبون في البحرية" من إخراج ناصر حسين هو أول الأفلام التي قامت بتصويرها، وهو فيلم رديء ومُمل كمُعظم أفلام هذا النوع، ولعب البطولة أمامها حاتم ذو الفقار، وأحمد راتب، وضياء الميرغني، وقدمت دور راقصة في كباريه، ومع ذلك لا تجد قوت يومها وتعجز عن تدبير إيجار منزلها؛ فكانت تخضع لابتزاز صاحب المنزل، طبعا لا بد أن تندهش لتركيبة الموضوع، راقصة ومش لاقية تدفع إيجار المنزل، لا يستقيم المنطق، ولكنه في فيلم من تأليف وإخراج ناصر حسين كل شيء مُمكن!

حدث أمر غير من خطة ومصير فيفي عبده تماما، عندما وقع اختيار إيناس الدغيدي عليها لتلعب دورا أمام أحمد زكي في فيلم


سميرة صدقي


نجوى كرم

"امرأة واحدة لا تكفي"، وحقق الفيلم بعض النجاح، لكنه لفت الانتباه إلى فيفي عبده، بعدها أدركت أنها وضعت قدميها على أول طريق المجد السينمائي، وأن اشتراكها في فيلم مقاولات رخيص ربما يعرقل من مسيرتها، فهددت مُخرج ومُنتج فيلم "مُشاغبون في البحرية" برفع قضية لوقف الفيلم، ولكن أحدا لم يعرها اهتماما لأن الفيلم كان قد تم تعليبه في شرائط فيديو، وأصبح مُتاحا في السوق الخليجي، وبطريقة أو بأخرى سوف يتسرب ويشاهده الجمهور المصري وتفقد فرصتها في أن تصبح نجمة شباك في أفلام لها قيمة، وعرضت شراء الفيلم وحرق نسخته، وادعت أن المُخرج صورها في مشاهد مُخلة، ولكن كل تلك الحيل لم تفلح، ففكرت بشكل عملي، ربما بعد نصيحة الأكثر خبرة في هذا المجال، وقررت أن تنتج فيلما تقدم فيه نفسها كنجمة المُستقبل، وبالفعل اشترت من وحيد حامد سيناريو فيلم "نور العيون"، وعهدت للمُخرج حسين كمال لإخراجه، ورغم عدم اقتناعه بموهبتها في التمثيل إلا أنه قبل المُغامرة وأحاطها بمجموعة من أصحاب المواهب على رأسهم عادل أدهم، بينما قدمها المُخرج في حوالي سبع رقصات كاملة، ولم ينجح الفيلم، ولكن فيفي عبده كانت قد وضعت اسمها بين نجمات السينما الكبار، وأصبح اسمها مطروحا أمام كبرى شركات الإنتاج، وتخلصت تماما من عار مُشاركتها في فيلم مقاولات ضعيف الإنتاج، رخيص المستوى.

أفلام المقاولات في الموسم الميت بدور السينما:

قبل انتشار دور سينما المولات التجارية ذات القاعات المُتعددة كانت مُعظم دور العرض تملكها الدولة مُمثلة في وزارة قطاع الأعمال والإسكان، طبعا حاجة كده لا علاقة لها بالسينما، ولكن هذا ما حدث، ولأن جماعة من الموظفين كانوا يديرون تلك السينمات في مناطق وسط البلد، فكانت في كافة أنحاء مصر يضعون فيها الأفلام الرديئة التي لا أمل في إقبال الجمهور عليها في المواسم الميتة، مثل الأسابيع التي تسبق الأعياد، وأثناء الامتحانات،

والدورات الرياضية الساخنة التي تصرف الناس تماما عن الذهاب للسينما، وقد اتفق بعضهم مع غرفة صناعة السينما على منح أفلام المقاولات فرصة العرض لأسبوع واحد في قاعات السينما الخاضعة للحكومة بدلا من أن تظل القاعات خاوية على عروشها، ومن هذا المنطق وجدت أفلام المقاولات فرصة للخروج من علب شرائط الفيديو إلى قاعات السينما الكبيرة، ولكن ظلت فلسفة تلك الأفلام قائمة، وهي التصوير في أقل عدد من الأيام، وتدور الأحداث في ديكور أو اثنين، مع الاستعانة بمُمثلين درجة ثالثة ورابعة يقبلون بأي أجر في مُقابل الظهور في عدد كبير من تلك الأفلام يعوضهم عن ضعف الأجر، وأدت هذه الأفلام إلى ظهور مُمثلات لهن العجب، بعضهن كن سيئات السُمعة، وبعضهن ساءت سُمعتهن بعد مُشاركتهن في عدة أفلام، والقليل منهن كن يعيشن في الوهم، ويعتقدن أن تلك الأفلام سوف تكون طريقة لبطولات في الأفلام الكبيرة، منهن سميرة صدقي التي كانت تضع نادية الجندي مثلا أعلى لها، وتحلم أن تجد مُنتجا يؤمن بأنها النسخة الشعبية من نجمة الجماهير، وبعد أن شاركت في عدد لا بأس به من أفلام المقاولات الرديئة ادعت أن نادية الجندي تحاربها، وتضيع عليها فرص النجاح حتى بعد أن صبغت شعرها، ووضعت برانيط على رأسها تيمنا بنجمتها المُفضلة.

أتاحت أفلام المقاولات الفرصة لبعض الفتيات القادمات من الشام- لبنان وسوريا- فرصة الانتشار؛ لأن تلك الافلام المُعلبة كانت في الحقيقة تعمل كفاترينة عرض لبعض النساء، أسماء مثل هيام طعمة، ونبيلة كرم، وميرفت مُنجي لم يكن للجمهور المصري أو العربي أن يتعرف عليهن إلا من خلال تلك الأفلام، وكان المُخرج يعرف بالظبط ما هو المطلوب منه في فيلم "غريب في الميناء" الذي شاركت في بطولته هيام طعمة أمام سيد زيان، والشحات مبروك، كانت تقدم شخصية مُطربة تغني في كباريه، ولم يهتم المُخرج بالأغنية ولا وجه المُطربة وهى تؤديها، ولكنه ركز الكاميرا على مُؤخرتها، ثم عمل "تلت أب" واستقر عند صدرها، حتى



نهاية الفيلم!

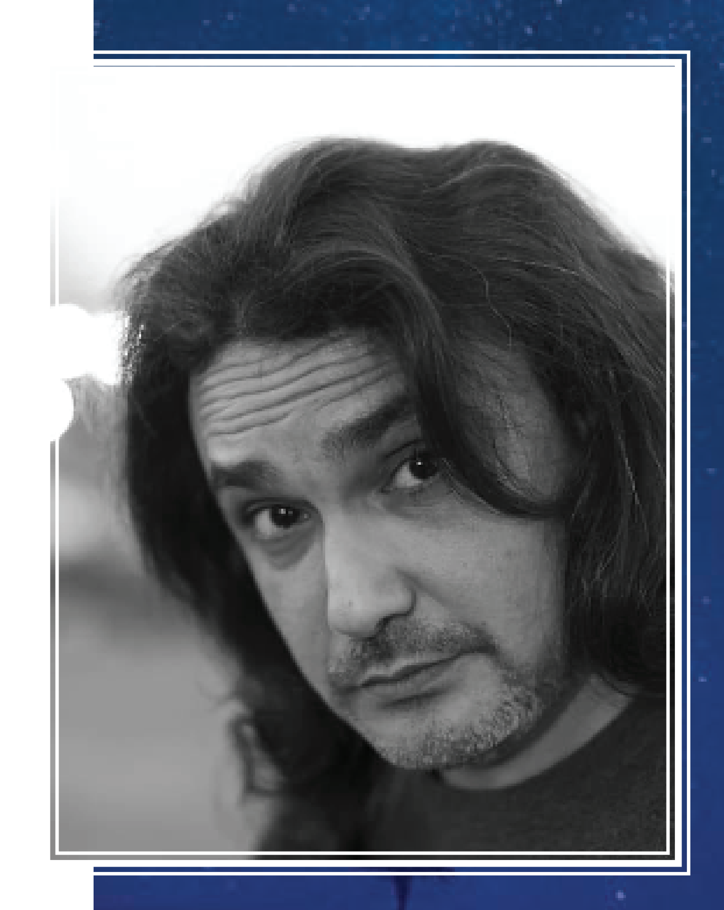
أما نبيلة كرم التي خربت بيت مُمثل شهير ثم حدث نفس الشيء مع مُطرب كان في بداية شهرته، فقد لعبت في أحد أفلام ناصر حسين دور شغالة، وكان من ضمن تفاصيل الدور أن تنحني بكل جسدها لمسح الأرض، وكانت فرصة للمُخرج أن يثبت الكاميرا خلفها، واستمر المشهد لدقائق من دون أي مُبرر منطقي غير الذي كان في نية المُخرج ومُنتج الفيلم.

بعد سنوات قليلة تزوجت ميرفت مُنجي من ثري عربي وارتدت الحجاب، وحدث نفس الشيء مع هيام طعمة، أما نبيلة كرم فقد عادت لبلادها وتزوجت هناك واختفت أخبارها تماما.



سينما

سينما المقاولات



محمود الغيطاني

مصر

عام 1987م قدم المُخرج أحمد السبعاوي مشهدا في فيلمه "المواجهة" يكاد أن يُمثل أكثر مشاهد السينما في العالم أجمع استهانة بالجمهور، وإسفافا واستخفافا بصناعة السينما؛ حينما رأينا المُمثل فريد شوقي الذي انتحر بطلقة في رأسه، لكنه يظل طوال المشهد يترنح محاولا الكلام متطوحا، رغم أن المعروف لدى الجميع أن من يتلقى طلقة في رأسه لا بد له أن يموت مُباشرة، وفي نفس اللحظة، ومن دون إبداء أي بادرة حركة بعد هذه الطلقة، إلا أن مُخرجنا الذي يستخف بعقول الجميع من خلال تقديم سينما مُسِفة لا يعنيها أي منطق أو فن بقدر ما تعنيها التعبئة في شرائط فيديو من أجل التصدير لدول الخليج، رأى أنه من المُمكن جعل من يُصاب بطلقة مُباشرة في الرأس يترنح محاولا الحديث لعدة لحظات!

بالتأكيد ستزداد الدهشة حينما نعرف أن كاتب السيناريو هو السيناريست عبد الحي أديب- الذي ساهم بقدر لا يُستهان به في صناعة السينما الرديئة التي ستُعرف فيما بعد باسم سينما المقاولات، رغم أنه كاتب سيناريو فيلم "باب الحديد" 1958م للمُخرج يوسف شاهين- وقد كان الفيلم من إنتاج رياض العقاد أحد مُؤسسي شركة "جيبكو تاكفور أنطونيان وشركاه".

إن ما قدمه المُخرج أحمد السبعاوي في فيلمه يُعد مثالا صارخا على المستوى السينمائي الذي قدم من خلاله مُخرجو هذه الموجة- سينما المقاولات- أفلامهم، وهي الموجة الأكثر انعطافا وقسوة وانحطاطا فنيا في تاريخ السينما المصرية؛ حيث بدأت في مُنتصف الثمانينيات- مُنافِسة في ذلك اتجاه سينما الواقعية الجديدة، وكانت مُنافسا شرسا وغير شريف للسينما الجيدة التي بدأت تطل برأسها مع بداية هذه الحقبة؛ نتيجة للانخفاض الشديد للميزانية التي يتم من خلالها إنتاج الفيلم، وعدم اعتمادهم على أي تقنيات سينمائية جيدة سواء من ناحية الصورة أو السيناريو أو الإخراج، أو حتى المُمثلين.



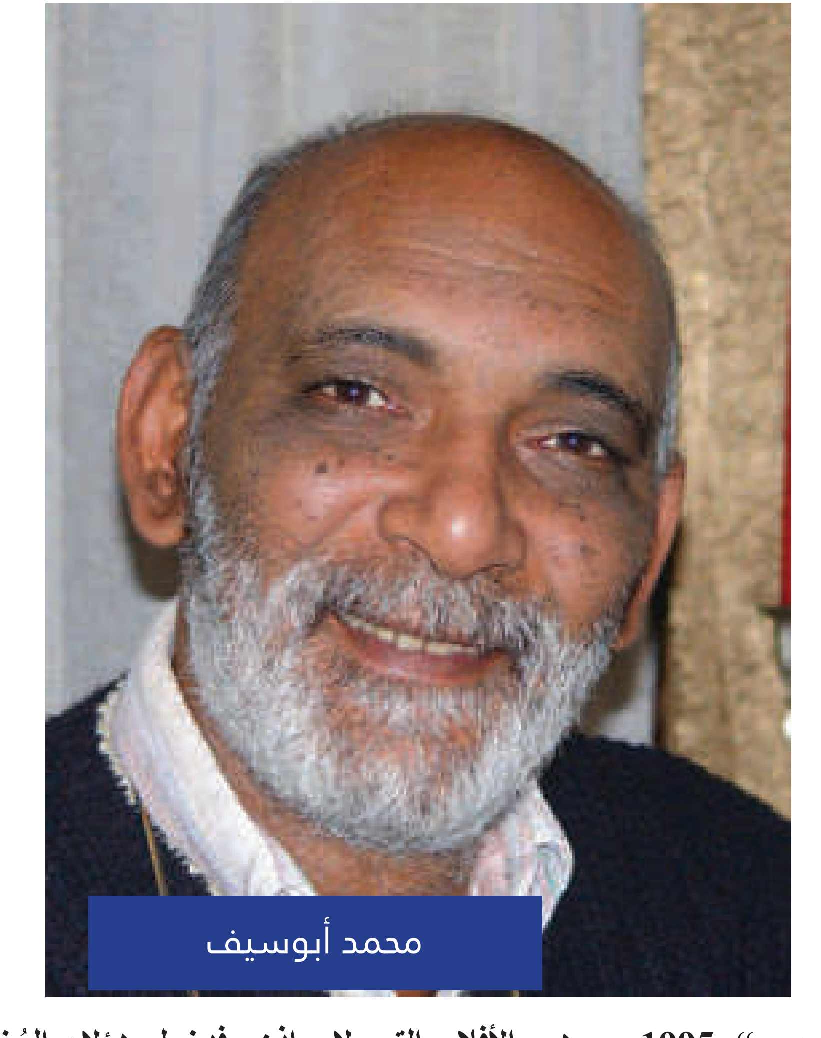


أحمد السبعاوي

في عام 1984م "ارتفع عدد الأفلام المعروضة بشكل مُفاجئ إلى 63 فيلما، فيما يُشكل بداية موجة أفلام المقاولات، وهي أفلام تُعد بميزانيات ضئيلة، ومستوى فني متواضع؛ لتعبئة شرائط الفيديو لدول الخليج والسعودية"[1]. في هذه الإشارة السابقة من الناقد السينمائي علي أبو شادي ما يشير إلى أن بداية ما أُطلق عليه توصيف سينما المقاولات قد بدأ عام 1984م، وهو ما يؤكد على أن البداية المُبكرة لهذه السينما- بالنسبة لنشأة سينما الواقعية الجديدة- كانت تُمثل خطرا فادحا وعبئا مُضافا أمام رواد الواقعية الجديدة؛ حيث ظهر أمامهم- بعد القليل جدا من سنوات البدء- مُنافس كان يمتلك من القدرة، والجماهيرية، والميزانيات المُنخفضة تماما؛ ما يجعل المُنتجين والجمهور معا يهربان إليهم لافظين اتجاه السينما الجادة والمُهمة التي يقدمها مُخرجو الجانب الآخر ويؤمنون بها.

الظهور المُفاجئ لهذا اللون من ألوان السينما الرديئة التي لا تقدم أي شيء سوى تعبئة شريط الفيديو فقط- حيث لم يكن يعنيها في المقام الأول العروض السينمائية الجماهيرية بقدر ما كان يعنيها التعبئة في شرائط فيديو بمُجرد الانتهاء منها- كاد أن يكتسح صناعة السينما في حقبة الثمانينيات؛ لدرجة أن مُعظم الإنتاج في هذه الفترة كان لمُمثلي سينما المقاولات من مُخرجين ومُنتجين. في هذا يقول الناقد علي أبو شادي: "في عام 1985م بلغ عدد الأفلام المعروضة 76 فيلما، وهو رقم غير مسبوق حتى الآن، وما تزال أفلام المقاولات الصغيرة والمُتهافتة في تزايد مُستمر؛ لسد حاجة سوق الفيديو العربي، وندرة الأفلام المُتميزة خلال هذا العام، وقد شهد العام ظهور 12 مُخرجا جديدا، وهم صلاح سري، ونادية سالم، وعادل الأعصر، وعدلي يوسف، وعبد الفتاح مدبولي، ومحمد البشير، وفايق إسماعيل، ومحمد الشامي، وعبد اللطيف زكي، وعبد الهادي طه، وإيناس الدغيدي، وتحول المُؤلف السينمائي بشير الديك إلى الإخراج وقدم فيلم "الطوفان" أول أفلامه، كما حصل المُخرج داود عبد السيد على فرصته الأولى كمُخرج روائي بعد سبعة عشر عاما من تخرجه عام 1967م، وقدم فيلم "الصعاليك" أحد الأفلام المُهمة التي ناقشت بوعي سياسة الانفتاح الاقتصادي وأثرها على الواقع، وظهور الشرائح الطفيلية على وجه المُجتمع المصري في الثمانينيات"[2].

إذا ما تأملنا ما ذكره الناقد في الاقتباس السابق؛ سنُلاحظ أسماء مجموعة من المُخرجين الذين بدأوا الإخراج السينمائي من خلال العديد من الأفلام المُتهافتة؛ وهو ما جعل هؤلاء المُخرجين لا يتركون أي أثر يُذكر في تاريخ السينما المصرية، وبالتالي لا يمكن لأحد أن يتذكرهم، أو حتى يتذكر ما قدموه من أفلام؛ فصلاح سري مثلا قدم "التريلا" 1985م، و"الفحامين" 1987م، و"الشرابية" في نفس العام، و"نصيب الأسد" 1992م، و"بلطية بنت


محمد أبوسيف



بحري" 1995م، وهي الأفلام التي لا يذكرها مُشاهدو السينما المصرية؛ ومن ثم لا يمكن تذكر اسمه، نفسه، كمُخرج مرّ من هنا ذات يوم! وهو الأمر الذي سنُلاحظه مع مُعظم هؤلاء المُخرجين المذكورين في الاقتباس السابق مثل عدلي يوسف الذي قدم "أيام التحدي" 1985م، و"مقص عم قنديل" في نفس العام، و"فيش وتشبيه" 1986م لتنتهي حياته السينمائية تماما بعد فيلمه الثالث، وهي الحياة التي لم تبدأ؛ لأن مثل هذه الأفلام تكاد أن تكون لا وجود لها في تاريخ السينما المصرية، ومحمد البشير لم يقدم سوى فيلمٍ واحدٍ فقط هو "موت سميرة" 1985م، ولم يلجأ لصناعة أفلام سينمائية مرة أخرى! كذلك محمد الشامي الذي رأينا له فيلم "الثعبان" 1985م، ثم فيلم "شقاوة في السبعين" 1988م ليتوقف بعده عن صناعة السينما التي لم يكن بدأها بعد، أي أن مُعظم هؤلاء المُخرجين لم يقدموا للسينما المصرية ما يمكن له أن يعمل على تخليد تاريخهم، سواء من ناحية الصناعة والانطلاق بها إلى آفاق جمالية أرحب، أو من ناحية الكم والتراكم الذي قد يجعلنا نذكرهم فيما بعد.

إذن، فدخول هؤلاء المُخرجين، الذين لا علاقة لهم بصناعة السينما، إلى المجال السينمائي وتقديمهم الكثير جدا من الأفلام، التي لا علاقة لها أيضا بصناعة السينما، قد أدى إلى الاستيلاء على فُرص الكثيرين من المُخرجين الجادين الذين انتظروا طويلا كي يجدوا الفرصة؛ لتقديم تجاربهم السينمائية المُهمة مثل داود عبد السيد، على سبيل المثال، أي أنه من المُمكن لنا اعتبار أن هذه الموجة الكاسحة من الرداءة التي كادت أن تُدمر السينما المصرية في الثمانينيات وتعود بها إلى شكل أكثر ضعفا وتهافتا من السبعينيات، قد سرقت الكثير من الفُرص من المُخرجين الجادين الراغبين في صناعة سينما مصرية جيدة تعمل على النهوض بها من عثرتها في الحقبة السابقة، وتشتبك مع الواقع؛ محاولة مُعالجته، أو إيجاد حلول جذرية له، إلا أن السينما الشرسة- المقاولات- الآتية من عقليات لا علاقة لها بالسينما كادت أن تقضي على هذه السينما الجادة من خلال التهافت والتغييب واللاصناعة التي يقدمونها باسم السينما.

إن مُتابعة الأفلام السينمائية المُنتجة في هذه الفترة يجعلنا نتأكد من خطورة هذه الموجة في عمر السينما المصرية، صحيح أنها عملت على ارتفاع الإنتاج السينمائي المصري إلى أرقام غير مسبوقة في تاريخها من قبل، لكنه كان مُجرد إنتاج لمسخ مشوه يطلقون عليه في نهاية الأمر فيلما سينمائيا، وربما لم يكن هناك أي فائدة تُذكر لارتفاع هذا العدد غير المسبوق سوى تشغيل المئات ممن يعملون في صناعة السينما خلف الكاميرا من فنيين ومصورين ومُونتيرين وغيرهم ممن لا يوجد عليهم الكثير من الطلب أو العمل الدائم، ولنتأمل عام 1986م حيث "بلغ عدد الأفلام التي تم عرضها 95 فيلما، وهو أعلى رقم وصلت إليه السينما المصرية في تاريخها، ويمثل ذروة الخط البياني لتزايد سينما المقاولات، كما ظهر عشرة مُخرجين جُدد هم حسن سيف الدين، وكمال عيد، وعثمان شكري سليم، ويوسف أبو سيف، وشريف حمودة، ومحمد أباظة، وهاني يان، ومحمد أبو سيف، وأحمد الخطيب، وناجي أنجلو، وعبد العليم زكي، وقدموا جميعا مجموعة من أفلام المقاولات المتواضعة"[3].

نُلاحظ في الاقتباس السابق أن الناقد علي

أبو شادي يذكر أن هؤلاء المُخرجين الذين ظهروا في هذا العام قدموا مجموعة من أفلام المقاولات المتواضعة، وذكر من بين هؤلاء المُخرجين المُخرج محمد أبو سيف باعتباره ممن ساهموا في هذه السينما 1986م بتقديمه فيلم "التفاحة والجمجمة"، وهو فيلم، في حقيقة الأمر، لم يكن له أي علاقة بما يُطلق عليه سينما المقاولات، بل كان من الأفلام الجادة. كما نلاحظ أن مُعظم هؤلاء المُخرجين لم يتركوا أي أثر يُذكر في تاريخ السينما المصرية؛ ومن ثم فلا يوجد من يتذكر أسماءهم أيضا؛ بسبب ما قدموه من أفلام لا قيمة فنية لها؛ ومن هنا رأينا مثلا المُخرج محمد أباظة الذي قدم فيلمه الأول "احترس عصابة النساء"، الذي كان مُساهما ضليعا من خلاله في أفلام المقاولات ورداءتها، كما قدم "المزيكاتي" 1988م، و"أرباب سوابق" في نفس العام، و"الطائر الجريح" 1990، و"استوب" 1992م، ثم اختفى تماما من مسار السينما المصرية إلى غير رجعة، وهو ما رأيناه مع المُخرج عثمان شكري سليم الذي قدم فيلمه "الفريسة" 1986م، ثم فيلم "الملعوب" 1987م، وتوقف تماما عن صناعة السينما بعد هذين الفيلمين، وهذا ما سنُلاحظه في مُعظم الأسماء التي ذكرها أبو شادي في الاقتباس السابق.

حينما بدأت موجة الأفلام التي أطلق عليها نقاد السينما توصيف "سينما المقاولات" عام 1984م لاحظنا أن هذه السينما كانت نتاجا طبيعيا للفترة السياسية والاقتصادية السابقة التي مرت بها مصر؛ وهو ما انعكس بدوره على الحياة الاجتماعية التي انقلبت انقلابات معيارية خطيرة أدت إلى صعود الطبقات الطفيلية إلى قمة المُجتمع المصري من التجار، والحرفيين الذين استغلوا الانفتاح الساداتي؛ ومن ثم بات أرباب المهن اليدوية على قمة المُجتمع، وبات الجميع يفضلونهم- لأنهم من يمتلكون المال- على غيرهم من المُتعلمين الذين أصبح وجودهم في المُجتمع المصري يكاد أن يكون عالة وعبئا، ولا قيمة اجتماعية أو ثقافية لهم. هنا بدأت الطبقة الوسطى تزداد مُعاناتها، بل والدفع بها نحو التهميش الكامل في المُجتمع لدرجة أنها لم تعد



علي أبوشادي

تعرف كيفية السبيل إلى الخروج من هذه الأزمة الخانقة. هذه التغيرات الجذرية في المُجتمع- سواء من خلال المفاهيم أو القيم أو الأطر- أدى إلى ثقافة جديدة تعمل على الإعلاء من شأن المهن والحرف اليدوية؛ وبالتالي لم يجد أبناء الطبقة الوسطى أمامهم سوى طريقين للخروج من هذه الأزمة الخانقة: إما الهجرة المُؤقتة إلى الدول النفطية في الخليج- حيث إمكانية تكوين شيء من الثروة، ثم العودة مرة أخرى- أو الهروب من هذا المُجتمع العبثي الذي شكلته سياسة السادات الانفتاحية، ولم يكن ثمة طريق لهذا الهروب إلا من خلال الهجرة الدائمة إلى أمريكا وكندا وغيرها من الدول- وهو الطريق الذي اختاره عدد كبير من المُتعلمين من أصحاب الكفاءات العقلية- أو الهروب الانهزامي داخل المُجتمع المصري والحياة على هامشه وكأن أصحابه لا وجود لهم، أي أن هذه السياسات أدت إلى تفتيت المُجتمع الذي كان يتغنى بقيم الأسرة والحفاظ عليها؛ ومن ثم بدأت الأسرة المصرية في الانهيار الكامل والتفكك؛ بسبب هجرة أرباب هذه الأسر من أجل محاولة الحصول على المال، أو بسبب الأزمة الاقتصادية الخانقة التي تمر بها مُعظم الأسر بالنسبة لمن فضلوا البقاء وعدم الهجرة.

مع ازدياد تفتيت المُجتمع، لا سيما الأسرة المصرية، بدأت تطفو على السطح الكثير من المشاكل التي لم يكن المُجتمع يعاني منها من قبل، من هذه المشاكل التي ظهرت، على سبيل المثال، اتجاه عدد كبير من المصريين للتجارة في المُخدرات وتعاطيها، كما أن الأزمة الاقتصادية التي يمر بها الجميع أدت إلى الكثير من العُنف وجرائم القتل، والنصب، وهي جرائم جديدة على مُجتمع مُسالم زراعي مُنذ نشأته الأولى، كما ظهرت على السطح أزمات الإسكان التي باتت من أهم ما يميز هذه الفترة التاريخية، وبات الحصول على شقة من الأمور المُستحيلة؛ لعدم وجود المال الكافي لذلك، بل ورأينا أزمات المواصلات العامة وغيرها من المشاكل التي بدأ يعاني منها المواطن المصري.

هنا، ومع صعود ثقافة الحرفيين- أغلبهم غير مُتعلمين، أو حاصلين على تعليم متوسط- الذين تكتل رأس المال في أيديهم بدأت مجموعة منهم تنظر إلى السينما باعتبارها الدجاجة التي ستبيض لهم ذهبا؛ وهو الأمر الذي دفعهم- وهم لا يعرفون شيئا عن صناعة السينما سوى المزيد من تدوير رؤوس الأموال- إلى الدخول في مجال الصناعة من خلال ثقافتهم المتواضعة التي تخصهم؛ فكان هناك البقال، والجزار، والبناء، وغيرهم من أصحاب الحرف ممن يمتلكون قدرا غير هين من رأس المال الذين باتوا فجأة مُنتجين لصناعة السينما، وهم لم يكن يعنيهم النهوض بالصناعة، أو محاولة الإضافة إليها، أو الارتقاء بها بقدر ما كان يعنيهم في المقام الأول استرداد الأموال التي أنفقوها مُضافا إليها الكثير من الأرباح بعد تعبئتهم لما يصنعونه في

شرائط فيديو من أجل تصديرها للخليج، أي أنهم لم يهتموا أيضا بالعروض السينمائية لما يصنعونه من صناعة شائهة، بل كانوا يعلبونها سريعا من أجل التصدير وإضافة الكثير من الإعلانات داخل شريط الفيديو، وهي الإعلانات المدفوعة الأجر من أجل تكديس المزيد من الأموال.

لكن، لِمَ كان هؤلاء المُنتجون الجُدد يحرصون على تعبئة شرائط الفيديو وتصديرها للخليج من دون الاهتمام بعرض ما يصنعونه في دور العرض؟

ثمة سببان رئيسيان جعل هؤلاء الدخلاء إلى عالم صناعة السينما يضعون نصب أعينهم تصدير أفلامهم إلى الخليج في شرائط فيديو، وهما: دخول بعض الموزعين من دول الخليج إلى صناعة السينما المصرية، وبما أن دول الخليج كانت تعاني من ندرة دور العرض؛ فلقد كانت هذه الأفلام- مع انتشار الفيديو كاسيت في هذه الفترة- بمثابة البوابة التي تُتيح لهم رؤية أفلام سينمائية تتوافق مع ثقافتهم البدوية فقط- الأمر الذي جعل هذه الأفلام لا تهتم بأي شكل من أشكال القضايا الجادة بقدر ما كانت تهتم بالمُطاردات، وتجارة المُخدرات، والراقصات، وغيرها من الأمور التي تُمثل هذا العالم الجديد على صناعة السينما المصرية، وهي الشروط التي كان يفرضها الموزع الخليجي.

السبب الثاني هو هجرة عدد كبير من المصريين إلى دول الخليج كهجرة مُؤقتة من أجل تكوين الثروة ثم العودة مرة أخرى، ومُعظم هؤلاء المُهاجرين كانوا من أصحاب الحرف اليدوية- لاحظ أن المُثقفين والمُتعلمين وغيرهم من هذه الفئات قد فضلوا الهجرة الدائمة إلى أمريكا، وكندا- وهم يتميزون بقدر مُنخفض من التعليم، أو انعدام التعليم تماما، وهؤلاء كان لهم ثقافتهم التي تخصهم، وهي الثقافة التي لعب عليها صُناع السينما الجُدد من أصحاب أفلام المقاولات، أي أنهم كانوا يصنعون لهم ما يتوافق مع ثقافتهم الخاصة؛ كي يستمتع العامل من هؤلاء في نهاية اليوم الشاق من العمل بفيلم مسلٍ فيه من المُطاردات والراقصات والمعارك والقتل ما يجعله يشاهده، ثم يذهب إلى النوم من دون الاهتمام بأي قضية قد تُشغل باله للتفكير فيها.

تُعرف أفلام المقاولات بأنها الأفلام ذات الميزانية المُنخفضة، أو الضئيلة التي يحاول صانعها إنفاق أقل قدر من الأموال عليها من دون الاهتمام بالصورة، أو الجودة، أو الصوت، أو ما يقدمه من قصة، بل وعدم الاهتمام بتقديم مُمثل جيد أو معروف، أي أن هذه الأفلام كان جل من يعملون فيها لا علاقة لهم بالسينما من مُمثلين أو فنيين- لكننا لا ننكر أنها أتاحت الفُرصة للبعض للعمل في السينما بدلا من التعطل- ومن خلال هذه الميزانية الضئيلة أو المُنخفضة كان يتم تعليب الأفلام وتصديرها.

لكن، لا يمكن إنكار أن هذه الفئة من الأفلام التي أطلق عليها نقاد السينما توصيف المقاولات- ربما نسبة إلى مقاولي البناء الذين دخل منهم الكثيرون إلى هذه الصناعة- هي شكل من أشكال السينما الموجودة في كل سينمات العالم، أي أنها لم تكن قاصرة على مصر فقط، بل ما زالت هذه الفئة من الأفلام يتم تقديمها حتى اليوم في كل السينمات المعروفة في العالم. صحيح أننا نعرف أن ثمة سينما جادة تهدف إلى الارتقاء بالصناعة والدفع بها إلى الأمام وتجويدها، أي الصناعة التي تهتم بالسينما كفن في المقام الأول، لكن في المُقابل هناك السينما التجارية التي تضع نصب عينيها شباك التذاكر وما يمكن أن يدره لصُناع الفيلم من أرباح، وهذه السينما التجارية لا يعنيها الفن في المقام الأول بقدر ما تعنيها الأموال التي سيدرها هذا الفيلم في النهاية، إلا أن سينما المقاولات لا يمكن إدراجها في إطار السينما الأخيرة- التجارية- بأي شكل من الأشكال؛ لأن السينما التجارية كانت تحاول الحفاظ- إلى حد ما- على قدر قليل من الفن في صناعتها، لكن ما عرفناه بسينما المقاولات لم يكن يعنيها أي شكل من أشكال الفن، بل لم يكن مُنتجوها يهتمون بعرضها في السينمات عروضا جماهيرية؛ فالفيلم ينتهي تصويره خلال أسبوع أو أسبوعين على الأكثر، وسُرعان ما يتم تصديره؛ ليبدأ مُنتجه في صناعة فيلم جديد غيره!

هذه السينما ذات الإنتاج المُنخفض Low Budge تُعرف في العالم كله باسم B-Movies، وهي أفلام عادة ما تكون أقل جودة، وأقل فنية، أو أردأ من الأفلام ذات الكلفة المُرتفعة التي يُطلق عليها اسم أفلام الفئة الأولى، وقد تفرع من تلك الأفلام تصنيفات أخرى هي C-Movies، وZ-movies مثل فيلم Plan 9 From The Outer Space للمُخرج الأمريكي إد وود Ed Wood 1959م الذي صنفه نقاد السينما باعتباره أسوأ فيلم في التاريخ، ويتحدث الفيلم عن أشخاص خارجيين يسعون إلى منع البشرية من صُنع سلاح يوم القيامة الذي يمكن له أن يدمر الكون. يقوم الأجانب بتنفيذ الخطة 9، وهي خطة لإحياء موتى الأرض المُشار إليهم باسم "الغول"، ومن خلال التسبب في الفوضى يأمل الأجانب في أن تُجبر الأزمة البشرية في الاستماع إليهم، وإلا فإنهم سيقومون بتدمير البشرية بجيوش من "أوندد". تم تصوير الفيلم في البداية بعنوان Grave Robbers From Outer Space, لكن تم تغيير الاسم في النهاية إلى "الخطة تسعة من الفضاء الخارجي".

لكن، ماذا يعني هذا التصنيف الذي ذكرناه لصناعة الأفلام السينمائية في العالم؟

B Movies: هو الفيلم السينمائي المُنخفض التكلفة، وقد تم تعريف المُصطلح بدقة أكثر للأفلام المُعدة للتوزيع على أنها النصف السفلي في السينما الأقل انتشارا، ولكن رغم هذا الانخفاض وعدم الاهتمام بالصناعة السينمائية في المقام الأول من خلال هذه الأفلام، فإننا نُلاحظ أن العديد من أفلام B تعرض درجة عالية من الحرفية والإبداع الجمالي، وقد كانت أفلام الخيال العلمي، والرعب المُنخفضة الميزانية، أو الجريمة تُمثل الفئة B، وغالبا ما كانت الأفلام B المُبكرة جزءا من سلسلة لعبت فيها النجمة، أو النجم نفس الشخصية مرارا وتكرارا، كما تتميز هذه الفئة من الأفلام بأنها أقصر تقريبا من الأفلام الروائية الطويلة، حيث كانت تصل المدة الزمنية للعديد منها إلى 70 دقيقة، أو أقل، كما يشير المُصطلح إلى تصور عام مفاده أن هذه الأفلام كانت أقل شأنا من الأفلام الرئيسية الأكبر في الميزانية، وغالبا ما يتم تجاهل هذه الفئة من الأفلام من قبل النقاد.



C Movies: هي أفلام مصنوعة من ميزانية مُنخفضة ومحتوى رخيص، وتتم صناعتها، في الأغلب، من دون افتعال أي مُؤامرات أو حوارات كبيرة، أو ادعاءات بصناعة السينما الجيدة، كما أن عروضها كثيرة التواضع وأحيانا ما تعمل على اختبار درجة صبر المُشاهد؛ نظرا لرداءتها، وهي أقل من حيث الجودة من التصنيف السابق B أي أنها الأكثر استهانة بالسينما.

Z Movies: هي الأفلام الأقل ميزانية في تصنيف الأفلام، وهي أيضا الأقل من حيث المستوى الفني، أو حتى الاهتمام بالسينما من حيث كونها صناعة، أو فن، وهو وصف لبعض الأفلام التي تعتمد على الصور المُنخفضة تماما بمعايير الجودة التي تقل بكثير عن مُعظم أفلام B، أو حتى ما يُسمى أفلام C.

تميل هذه الاختصارات الاقتصادية للأفلام إلى أن تكون واضحة طوال الوقت، وهذا يعني أن الأفلام التي تُطبق عليها العلامة C هي عموما من إنتاج كيانات إنتاجية مُستقرة نسبيا في صناعة الأفلام التجارية؛ ومن ثم لا تزال تلتزم- إلى حد ما- بمعايير إنتاج مُعينة، لكن في المُقابل تتم صناعة مُعظم الأفلام المُشار إليها باسم Z مُقابل القليل جدا من المال على هامش الأفلام المُنظمة والمعروفة في الصناعة، أو خارج المنظومة السينمائية تماما، وغالبا ما تكون قصص هذه الأفلام مكتوبة بشكل رديء، وتستمر هذه الرداءة في التصوير، والصوت، والمُونتاج، والإخراج، والتمثيل كما أنها نوعية من الأفلام التي تعتمد على المُمثلين غير المُحترفين.

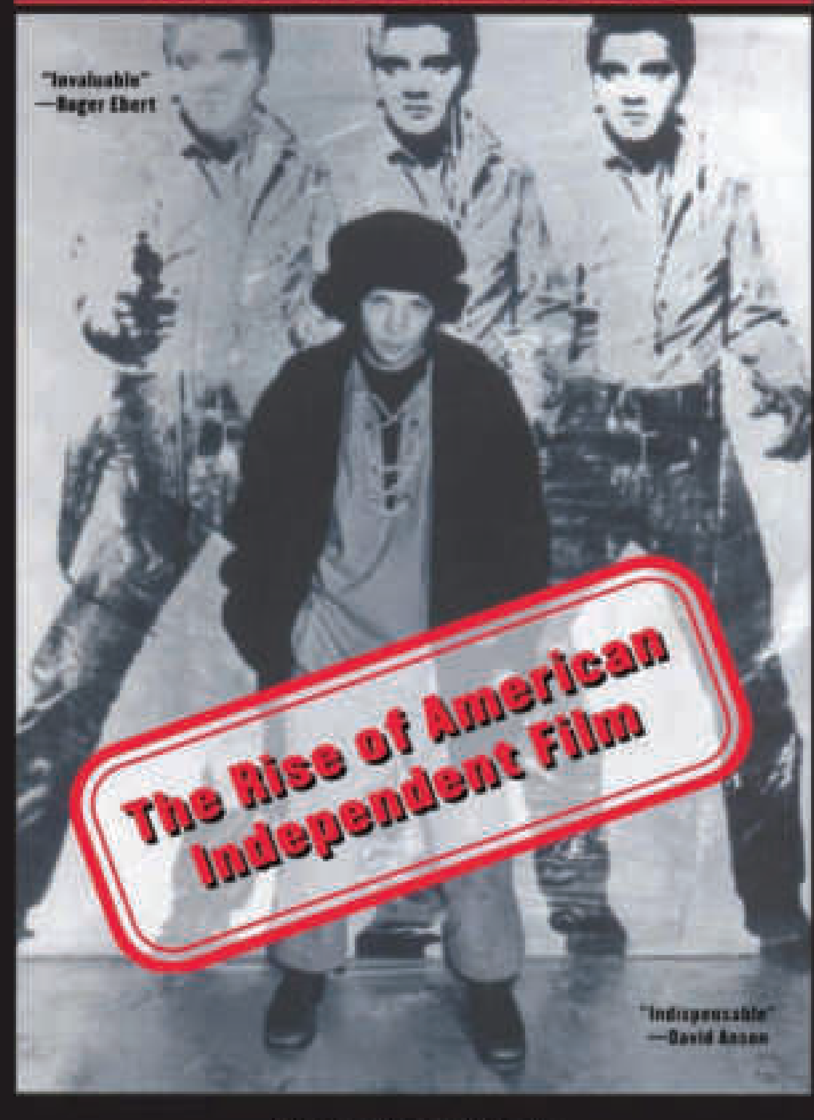
إذن، فمن خلال هذا التصنيف لصناعة الأفلام في السينما العالمية يتضح لنا أن A Movies هي الأفلام التي تهتم بالصناعة، وتطويرها، والدفع بها نحو ما هو أجود، وهي الأفلام التي تنفق الملايين من الدولارات على الصناعة من أجل الحفاظ على المستوى الأجود في صناعة السينما، كما نُلاحظ أنه كلما اختلف التصنيف أدى ذلك إلى التقليل من الميزانية، والتقليل، بالضرورة، من المستوى الفني للفيلم، من حيث الصناعة، حتى نصل إلى التصنيف Z الذي يُمثل أسوأ أشكال الصناعة، والذي يُطلق عليه- تجاوزا- اسم فيلم سينمائي؛ فهو لا ينتمي إلى الصناعة بأي شكل من الأشكال.

إذا ما تأملنا التصنيفات السابقة سنعرف أن السينما التجارية في صناعة السينما المصرية هي ما يمكن أن نُطلق عليه تصنيفات B، أو C، أي أنها الأفلام الأقل جودة وإن كانت تحاول الحفاظ، إلى حد ما، على مقومات الصناعة، كما قد يظهر فيها

حاولنا تعريف السينما التجارية، أو سينما المقاولات أكدنا على أنها الأفلام ذات الميزانية المُنخفضة Low Budge، أي الأفلام التي يحرص مُنتجوها على أقل مبلغ من المال من المُمكن إنفاقه على الفيلم حتى لحظة انتهائه، وهذا يعني، في شكله العام، أن الأفلام ذات الميزانية المُنخفضة؛ هي بالضرورة أفلام سيئة لا تهتم كثيرا بصناعة السينما كفن، أو الدفع بها نحو الأمام أو التجويد. لكن مثل هذا التصور ليس صحيحا بشكله المُطلق؛ لأنه ثمة أفلام أخرى تكون ميزانياتها المالية شديدة الانخفاض، ويحرص صانعوها على تخفيض الميزانية بكافة الطرق، لكن المُنتج النهائي لهذه الأفلام هو أفلام جيدة جدا تتساوى مع أفلام الفئة A في صناعة السينما، أي أنها تتساوى وتنافس الأفلام التي تهتم بالصناعة من حيث هي صناعة مُهمة، وفن.

مثل هذه الأفلام رأيناها في صناعة السينما المصرية فيما تم توصيفه "بالسينما المُستقلة" التي تحاول صناعة سينما ذات جماليات تخص صانعيها- سواء من ناحية الموضوع أو الصورة- ولا تجد من يتحمس للإنفاق عليها؛ ومن ثم لجأ صُناعها إلى تحديد الإنفاق فيها.

"نشأت حركة السينما المُستقلة في الولايات المُتحدة الأمريكية في أوائل السبعينيات؛ لتتمرد على سُلطان نظام الاستوديوهات الأمريكي بما يمثله من قواعد وتقاليد فنية وفكرية سائدة لا تسمح بتقديم المُختلف؛ لتقدم أعمالا فنية خارجة عن السائد، مُتمردة سواء على العلاقات الإنتاجية، أو الظروف الاقتصادية لإنتاج الفن السينمائي، كما تتمرد على الأفكار والتقاليد الفنية والجمالية السائدة أيضا؛ في سبيل تحقيق جماليات مُغايرة، وتجارب فنية خاصة ومُختلفة، سواء كانت تتميز هذه التجارب بالتجديد والتميز على مستوى الشكل والجماليات الخاصة بالوسيط السينمائي، أو على مستوى الرؤية والأفكار، ورؤية العالم وعلاقة الإنسان بهذا العالم وبالآخرين، ولكن ما لبث أن التبس هذا المُصطلح التباسا شديدا بعد الجهود التي بذلتها الشركات الهوليودية العملاقة؛



بعض المقومات الجيدة في الصناعة سواء على مستوى الصورة، أو الصوت، أو غيرها من مُفردات الصناعة السينمائية، وإن كانت لا تهتم بها من حيث الجودة على المستوى العام؛ حيث تهتم بمدى الجذب الجماهيري، كما تضع عينيها على شباك التذاكر ومدى ما يمكن أن يدره الفيلم من أرباح. أما ما أُطلق عليه توصيف سينما المقاولات في صناعة السينما المصرية فهي الأفلام التي تقابل التصنيف Z، أي أنها الأفلام التي لا علاقة لها بصناعة السينما، ولا تعنيها الصناعة في أي شيء، بقدر ما يعنيها صناعة مسخ يُطلقون عليه فيلما سينمائيا، ولا يهتمون بعرضه الجماهيري في دور العرض- رغم أن السينما تتم صناعتها في المقام الأول من أجل العرض في دور السينما؛ حيث السينما في أهم خصائصها وسيط لا يمكن له اكتساب مشروعيته من دون العرض على الجمهور- بل يهتمون بالسرعة في إنجاز الفيلم من أجل حشره بالكثير من الإعلانات وتعليبه في شرائط فيديو كاسيت، وتصديره إلى دول الخليج التي تدفع مُقابله من أجل إعادة تدوير الأموال في المزيد من الرداءة باسم الصناعة السينمائية.

لكن، لا بد من الانتباه هنا إلى خصيصة من أهم خصائص هذه السينما- سواء كانت تجارية، أو مقاولات- فنحن حينما

لاحتواء هؤلاء الفنانين المُستقلين تحت لوائها، هذه الجهود التي نجحت أغلبها"[4].

إذن، فصناعة الفيلم المُستقل- حسبما نشأ في أمريكا- كان من أجل الهروب من سطوة الشركات الإنتاجية العملاقة التي لا توافق على كل ما يُقدم لها من سيناريوهات سينمائية حتى لو كانت جيدة؛ ومن ثم لجأ أصحاب هذه التجارب إلى هذه الاستقلالية بعيدا عن سطوة رأس المال، وهو الأمر الذي دفع الشركات الإنتاجية العملاقة إلى محاولة احتواء هذا الاتجاه في صناعة السينما، وضمه إليها تحت مظلتهم مرة أخرى، بل وتمويل أفلامهم وتوزيعها؛ الأمر الذي أدى فيما بعد إلى التباس مفهوم السينما المُستقلة التي عادت مرة أخرى لتعمل تحت مظلة الشركات الإنتاجية الكبرى. "يتضح هذا بشدة في مُناقشات وتعريفات النقاد وصُناع الأفلام والمُعلقين حول السينما المُستقلة في الولايات المُتحدة الأمريكية؛ فيذكر الناقد إيمانويل ليفي في كتابه "سينما المُهمشين: صعود الفيلم الأمريكي المُستقل" Cinema Of Outsiders: Amerian Independent Film: "إن السياق المُحيط بالأفلام المُستقلة تنازعه الإشكاليات والتناقضات التي تعكس اختلاف الأمزجة واستراتيجيات صناعة الأفلام"، ويعود ليفي ليلقي مزيدا من الضوء على الاختلافات العميقة حول معنى الفيلم المُستقل في الولايات المُتحدة حينما يقول: في الماضي كان يُطلق مُصطلح المُستقل على الأفلام المُنخفضة الميزانية، والتي يتم عرضها عادة لمدة أسبوع في قاعات الفن المحلية، في إشارة لتلك الأفلام مُنخفضة الميزانية التي تُصنع خارج حدود الاستديوهات، والتي كانت توزعها شركة مافريك. كان للمُصطلح معنى واضحٌ. في التسعينيات تغيرت الأحوال؛ فشركات مثل ديزني، ووارنر، ويونيفرسال قد أنتجت ووزعت الأفلام المُستقلة مثلها مثل شركات ميراماكس، ونيولاين، وأكتوبر، كما ارتفعت ميزانيات الأفلام لتبلغ في بعض الأفلام حوالي خمسين مليون دولار. إن الخلاف حول معنى المُستقل هو خلاف عميق، وربما هذا ما دفع واحدا من أهم صُناع الأفلام المُستقلة، وهو جيم جارموش أن يصرح في إحدى المرات: إنه، حقيقة، لم يعد يعرف ماذا تعني السينما المُستقلة. ويبدو أن هنالك تصورين أساسيين ومُختلفين حول مفهوم الفيلم المُستقل داخل الولايات المُتحدة الأمريكية يتعلق الأول بكيفية تمويل الفيلم المُستقل، والثاني يركز على روح الاستقلال، أو الرؤية الخاصة والمُستقلة لصانع الفيلم. طبقا للتصور الأول؛ أي فيلم قد تم تمويله، أو إنتاجه خارج هوليوود هو فيلم مُستقل، أما التصور الثاني فهو يقترح أن العوامل المُحددة لما نستطيع أن نعتبره فيلما مُستقلا من عدمه هي المنظور الخاص، أو الرؤية الجديدة الطازجة، وأن يحمل الفيلم روحا ابتكارية تنتصر للتجديد، وإدراج الرؤية الشخصية لصانع الفيلم"[5].

من خلال الاقتباس السابق يتضح أن الفيلم المُستقل هو فيلم يحرص تماما على إنتاجية مُنخفضة كما كانت تحرص عليها أفلام المقاولات المصرية في الثمانينيات، ولكن ليس معنى حرص صُناع الأفلام المُستقلة على هذه الميزانية المُنخفضة أنهم يقدمون ما هو ردئ في عالم صناعة السينما؛ الأمر الذي يعمل على تدمير الصناعة، بل هم حريصون- رغم انخفاض الميزانيات- على صناعة سينما جيدة ربما تكون أكثر جودة- من الناحية الفنية- من الأفلام التي تعتمد على ميزانيات ضخمة، لكنهم حاولوا الخروج من المنظومة الإنتاجية المُسيطرة؛ لرغبتهم في تقديم ما هو جديد وغير مُعتاد في صناعة السينما التقليدية، وهو الأمر الذي يرفضه المُنتجون المُسيطرون على عالم الصناعة، وبالتالي لم يكن أمام أصحاب هذه التجارب سوى الاستقلال في صناعة أفلامهم التي يحبونها، ويقتنعون بتقديمها؛ من أجل المزيد من الدفع بالسينما نحو الأمام والتجريب فيها بتقديم تجارب جديدة غير تقليدية.

هنا، لا بد من الوقوف على تعريف واضح للسينما المُستقلة إذن، وهو ما يؤكده "إيمانويل ليفي في كتابه "سينما المُهمشين: صعود الفيلم الأمريكي المُستقل"، والذي يُعد واحدا من أهم المراجع التي كُتبت عن السينما المُستقلة في أمريكا: يعني مُصطلح المُستقل، هذه الأفلام التي تحمل رؤى مُخرجين طموحين يعملون بنقود قليلة، وميول غير تجارية. الفيلم المُستقل هو فيلم طازج مُنخفض التكاليف، له أسلوبه الفني الخاص، وموضوعاته التي لا تهتم بالنجاح الجماهيري بقدر ما تهتم بالتعبير عن الرؤية الخاصة بصانع الفيلم"[6].

من خلال التعريفات السابقة لمفهوم الأفلام المُستقلة، والخلاف حول المفهوم يتأكد لنا أنه ليس كل فيلم مُنخفض التكاليف أو مُنخفض الميزانية هو فيلم تجاري، أو فيلم مقاولات؛ لأن السينما التي أرادت الاختلاف عما هو سائد في الصناعة السينمائية، بتقديمها ما هو تجريبي وجديد، قد اعتمدت على الميزانيات المُنخفضة أيضا؛ من أجل محاولة النجاح في تقديم السينما التي يؤمنون بها، أي أن انخفاض التكاليف ليس شرطا من أجل وضع الفيلم في إطار المقاولات أو الأفلام الرديئة، ولعلنا رأينا مثل هذه التجارب مع فيلم "إيثاكي" للمُخرج إبراهيم البطوط 2005م الذي صنعه بميزانية لم تتجاوز الأربعين ألف جنيها مصريا، كما قدم أيضا فيلمه "عين شمس" 2009م، ثم فيلم "حاوي" 2010م، وهي السينما التي كان من رواد صناعتها في مصر المُخرج أكرم فريد في فيلمه "حبة سكر" 1998م، والمُخرج أحمد رشوان في فيلمه "بصرة" الذي كان من إنتاج 2008م، وعُرض أول عرض له في مهرجان فالنسيا في إسبانيا، وكان عرضه الجماهيري الأول في مصر 2010م، والمُخرج أحمد عبد الله في فيلم "ميكروفون" 2011م، والمُخرجة هالة لطفي في فيلمها "الخروج للنهار" 2014م، والمُخرجة نادين خان في فيلمها "هرج ومرج" 2013م، والمُخرجة ماجي مُرجان في فيلمها "عشم" 2013م، كما خاض التجربة المُخرج محمد خان في فيلمه "كليفتي" 2004م[7].

إن أفلام المقاولات التي ظهرت في مُنتصف ثمانينيات القرن الماضي كانت قادرة على أن تضم إليها نجومها الذين يخصونها، بل تعدت ذلك في اختيار نجوم ومُمثلين لا علاقة لهم بالسينما ولا يعرفهم أحد من الجمهور إلى مُمثلين معروفين ويعرفهم الجمهور جيدا مثل سعيد صالح، ويونس شلبي، وسمير غانم، وإسعاد يونس


أحمد رشوان


ابراهيم البطوط

وغيرهم؛ الأمر الذي جعل لهذه السينما- رغم رداءتها وتهافتها- جمهورا يُقبل عليها؛ نظرا لإيمانه بهذه الأسماء من المُمثلين الموهوبين مثل سعيد صالح على سبيل المثال. كما لا يفوتنا أيضا أن المُمثلة نادية الجندي مثلا كانت من نجوم السينما التجارية- B Movies- في الثمانينيات من القرن الماضي، أي أن هذه السينما- سواء التجارية منها أو المقاولات- قد نجحت في استقطاب العديد من المُمثلين المعروفين في الصف الأول؛ الأمر الذي أكسبها شكلا من أشكال الجماهيرية، وساعد على انتشارها. كما كان لها مُخرجوها الذين لم يقدموا سواها في صناعة السينما، وهم المُخرجين الذين تناساهم تاريخ صناعة السينما وكأنهم لم يمروا فيها من قبل؛ نظرا لعدم أهمية، ورداءة ما قدموه من أفلام مثل صلاح سري، وناصر حسين الذي قدم أفلاما مثل "اللي ضحك على الشياطين" 1981م، و"سطوحي فوق الشجرة" 1983م، و"السوق"، و"عودة الماضي"، و"ابتسامة في عيون حزينة"، و"طبول في الليل"، و"النصيب مكتوب" 1987م، أي خمسة أفلام في عام واحد، وغيرها الكثير من الأفلام التي بلغت 32 فيلما في خمسة عشر عاما فقط، أي بمُعدل فيلمين كل عام، ورغم ذلك لم يترك فيلما واحدا من المُمكن أن يتذكره التاريخ السينمائي، وسيد سيف الذي قدم "كلاب الحراسة" 1984م، و"الحلال والحرام" 1985م، و"عذراء و3 رجال" 1986م، و"رغبة وحقد وانتقام" في نفس العام، و"باب النصر" 1988م، و"خميس يغزو القاهرة" 1990م، و"تعالب.. أرانب" 1994م لتنتهي هنا حياته الفنية بعد هذه الأفلام، وإسماعيل حسن الذي قدم "الكومندان" 1986م، و"عريس في اليانصيب" 1989م، و"صاحبك من بختك" 1990م، وغيرها من الأفلام التي بلغت ستة عشر فيلما كان آخرها "لا مؤاخذة يا دعبس" عام 2000م، وإبراهيم عفيفي الذي كان الأسوأ بامتياز، واختصر فيما يقدمه من كوارث سينمائية التصنيف من A إلى Z بسرعة البرق حيث قدم أفلاما مثل "الفرن" 1984م، و"السيد قشطة" 1985م، و"عزبة الصفيح" 1987م، و"العجوز والبلطجي" 1989م، و"قبضة الهلالي" 1991م، وغيرها من الأفلام، وهشام أبو النصر الذي يثير الكثير من الدهشة؛ لانخراطه في صناعة هذه الفئة من الأفلام؛ فهو حاصل على درجة الدكتوراه في الدراسات السينمائية عام 1974م من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس، كما كان أستاذا لمادة الإخراج والتذوق السينمائي في المعهد العالي للسينما، لكن رغم ذلك نراه يخرج فيلم "البنات والمجهول" 1986م، و"العصابة" 1987م، وغيرها من الأفلام، وإبراهيم عزقلاني الذي قدم فيلم "المزيكاتي" 1988م وهو الفيلم الذي اشترك فيه المُمثل سعيد صالح، وسيد زيان، والمُمثلة صابرين، كما كانت هذه السينما لها نجومها من المُنتجين الحريصين على عدم إنتاج أي أفلام سواها مثل المُنتج فؤاد الألفي الذي أنتج "أرباب سوابق" 1988م للمُخرج محمد أباظة، و"عبقري على ورقة دمغة" 1987م للمُخرج أحمد ثروت وهو

الفيلم الذي اشترك فيه سمير غانم، ووحيد سيف، وسوسن بدر، و"رجب الوحش" 1985م للمُخرج كمال صلاح الدين، و"شيطان من عسل" 1985م للمُخرج حسن الصيفي، و"من يطفئ النار" 1982م للمُخرج اللبناني محمد سلمان، لكن المُثير للدهشة هنا أن هذا المُنتج كان هو مُدير الإنتاج لفيلم "الأقدار الدامية 1982م للمُخرج خيري بشارة.

إذا ما تأملنا الكثير من أفلام المقاولات التي قُدمت في الثمانينيات من القرن الماضي؛ للاحظنا أنها قد نجحت إلى حد ما في استقطاب عدد كبير من مُمثلي مصر الذين ينتمون إلى الصف الأول، وليس هذا بالأمر الغريب؛ فالسينما لا يمكن لها أن تقوم، في المقام الأول، من دون المُمثل، ولقد كان هناك العديدون من المُمثلين الذين يقبلون العمل في أي شكل من الأفلام السينمائية من دون تمييز بين الجيد والرديئ منها؛ فالأمر بالنسبة لهم لم يكن أكثر من عمل يُدر عليهم المزيد من الأموال، وقد ساهم المُمثل سمير غانم، على سبيل المثال، في حوالي خمسين فيلما من أفلام المقاولات في فترتي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي تحت دعوى أنه كان يقبل الظهور في هذه الأفلام من أجل المُساهمة في علاج شقيقه "سيد" الذي كان يعاني من الفشل الكلوي، ويرغب في إجراء جراحة زرع كلى له، وفعل مثله في المُساهمة لبقاء هذه السينما على قيد الحياة لفترة أطول المُمثل يونس شلبي الذي كان يبحث عن البطولة في هذه الأفلام الرديئة، وهي الأفلام التي أعطته الفرصة الفعلية ليكون بطلا سينمائيا؛ بعدما كان مُمثلا ثانيا في كل الأفلام الجيدة الصناعة؛ فقدم أفلاما مثل "عليش دخل الجيش" 1989م للمُخرج يوسف إبراهيم وهو الفيلم السينمائي الوحيد الذي قدمه المُخرج، و"الشاويش حسن" 1988م للمُخرج إسماعيل حسن، و"العسكري شبراوي" 1982م للمُخرج هنري بركات، و"سفاح كرموز" 1987م للمُخرج حسين عمارة. كذلك المُمثل سعيد صالح الذي قدم "خمسة كارت" 1990م للمُخرج ناصر حسين، و"قسمة ونصيب" 1990م للمُخرج حسن الصيفي، و"سلم على سوسو" 1990م للمُخرج ناصر حسين، كذلك المُمثلة سميرة صدقي التي كانت بطلة أفلام المقاولات في التسعينيات، وأحمد بدير الذي قدم الكثير من هذه الأفلام، والمُمثلة إسعاد يونس التي اشتركت في عدد لا يُستهان به من أفلام المقاولات مثل "مغاوري في الكلية" 1985م للمُخرج حسن الصيفي، و"فتوة درب العسال" 1985م للمُخرج أحمد ثروت، و"مسعود سعيد ليه" 1983م للمُخرج أحمد ثروت أيضا، وغيرها الكثير من الأفلام.

إن هذه الظاهرة التي ظهرت في ثمانينيات القرن الماضي حتى مُنتصف التسعينيات كانت بمثابة مُنعطف خطير في حياة السينما المصرية، وكان من المُمكن لها لو استمرت عدة سنوات أخرى أن تقضي على السينما المصرية تماما، وتعلن موتها الحقيقي لولا وجود موجة الواقعية الجديدة ومن جاءوا بعدها باعتبارهم امتدادا لها؛ فهذه الموجات كانت بمثابة حائط الصد الحقيقي والقوي في مواجهة هذه السينما التي لا معنى لها، والتي لم يكن يعنيها صناعة السينما في أي شيء، بقدر ما كان يعنيها صناعة مسخ يتم تعليبه في شرائط الفيديو- في الوقت الذي كان جهاز الفيديو كاسيت مُنتشرا فيه- لكن مع التقدم التكنولوجي واندثار الفيديو بدأت هذه الموجة في الاختفاء تماما في مُنتصف التسعينيات، وبدأت السينما المصرية في ذلك الوقت تسترد عافيتها مرة أخرى وتقدم العديد من الأفلام التي تُمثل السينما الجادة.

لكن، هل معنى اختفاء هذه الظاهرة في مُنتصف التسعينيات أنها قد توارت تماما؟ لا يمكن الجزم باختفاء ظاهرة أفلام المقاولات التي ظهرت كنتيجة طبيعية وحتمية للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي مر بها المُجتمع المصري؛ فبعد الهزيمة الكبرى، وبعد سياسة الانفتاح الساداتية كانت كل الدلائل والمُؤشرات تشير إلى مثل هذا الانهيار الذي حدث على كل المستويات، وليس السينما فقط، أي أننا كنا أمام مُجتمع ينهار تماما، تتفسخ علاقاته الاجتماعية وتنقلب، تتشكل علائق إنتاج جديدة، ومُثُل وقيم جديدة، تتبادل الطبقات الاجتماعية أماكنها وينقلب الهرم الاجتماعي، تندثر قيم ثقافية وتنشأ ثقافة جديدة، ينزوي مجموعة من الوطنيين والمُثقفين في الظل؛ ليظهر غيرهم من أنصاف المُتعلمين، أو مُنعدمي التعليم، أي أننا كنا أمام مُجتمع يُعاد تشكيله- سواء بالسلب أم بالإيجاب- في ظل هذه الفترات التاريخية لا بد أن يحدث انهيار لكل شيء، سواء كانت السينما، أو الثقافة، أو السياسة، أو الاقتصاد؛ فكل شيء يُعاد تشكيله من خلال نُظم وأُطر جديدة إلى أن يستقر المُجتمع على شكله الجديد، وهذا يعني أن ظهور موجة سينما المقاولات في الثمانينيات كان له ما يبرره، وكان له جذوره التي تؤكد أن ما حدث لا بد أن يكون النتيجة الحتمية لما سبق من سياسات أدت إلى تدمير المُجتمع المصري.

لكن، مع استقرار الأوضاع انزوت هذه الموجة من السينما التي أطلقنا عليها سينما المقاولات مع انزواء واختفاء مُسبباتها، إلى أن عادت للظهور مرة أخرى في الألفية الجديدة بشكل أكثر وضوحا لا سيما بعد ثورة يناير 2011م. هنا بدأت رائحة سينما المقاولات تظهر مرة أخرى، وبشكل أكثر رداءة وفجاجة، وجهل بالسينما، بل وأكثر انحطاطا فنيا وأخلاقيا، أي أننا إذا ما حاولنا تأمل الأمور بشكل أكثر روية وهدوءا سيتأكد لنا أن هذا اللون من السينما لا يظهر ويقوى وتزداد كثافته إلا في أوقات الأزمات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الكبرى، وهي الأوقات التي يفقد فيها المُجتمع الثقة في كل شيء، ويبدأ في التشكل بشكل جديد ومُختلف عما كان عليه.

إذا ما نظرنا إلى الماضي للاحظنا أن هذه السينما ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور أثرياء وتجار الحرب، ثم اختفت لتعود إلى الظهور بعد سياسة الانفتاح الساداتي التي دمرت المُجتمع المصري، لتعود مرة ثالثة بعد ثورة يناير 2011م، أي أن تشكل المُجتمعات وانهيارها على كافة المستويات لا بد أن يعطي الفرصة لهذا الشكل من السينما للظهور؛ بسبب عدم اتزان المُجتمع الذي يتأرجح من دون معرفة كيفية استقراره على شكل له قوام، فإذا ما استقر المُجتمع على شكل ثابت تختفي مرة أخرى، كما أننا لا ننكر أن هذه


السبكي

السينما لا بد لها من مقومات أخرى مُساعدة لها كي تظهر، من هذه المقومات ظهور الفيديو في الثمانينيات مثلا الذي كان الأداة الأولى المُساعدة لها من أجل الاستهلاك السريع، ومع اختفاء وسيط الفيديو بدأت هذه الأفلام تختفي، لكن مع بداية ظهورها مرة أخرى في الألفية الجديدة كان هناك وسيطٌ أكثر شراسة وضراوة من الفيديو، وهو القنوات الفضائية، التي لا تُعد ولا تُحصى، المُتخصصة في عرض الأفلام. هذه القنوات الفضائية تبث على مدار الساعة ولا يمكن لها أن تتوقف، أي أنها مُجرد آلة لا بد لها من الاستهلاك طوال الوقت وإلا أدى توقفها إلى الكثير من الخسائر؛ وهنا بدأت الموجة الثالثة لأفلام المقاولات تظهر مرة أخرى؛ لأنها لديها الوسيط الذي سيستهلك هذه الأفلام بشكل دائم، بل ويطلب المزيد من هذه الصناعة الرديئة. كما أدى انتشار هذه الفضائيات إلى دخول بعض مُلاكها إلى مجال الإنتاج السينمائي من أجل صناعة أفلام لا معنى لها، وبثها فيما بعد من خلال قنواتهم، أو بيعها لغيرهم من القنوات الفضائية، أو استغلال أغنية ما في الفيلم لتُدر عليه الكثير من المال ببيعها إلى القنوات الأخرى.

معنى ذلك أن الظرف التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي قد توفر لظهور هذه الموجة مرة جديدة، كما توفر لها الوسيط المُستهلك لها، وهو وسيط أكثر شراسة وضراوة من أجهزة الفيديو في السابق؛ مما يدل على أن هذه الموجة الجديدة قد تستمر فترة أطول، وربما تكون أشرس من الموجة التي سبقتها إلى أن يستقر المُجتمع المصري مرة أخرى على شكل له قوام ثابت؛ فيعمل على اختفائها.

ثمة أسباب أخرى بالضرورة أدت إلى ظهور هذه الموجة من الأفلام مرة أخرى ومنها خوف المُنتجين من الدخول في مُغامرة الإنتاج؛ بسبب عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي للمُجتمع المصري بعد ثورة 2011م؛ وهو الأمر الذي جعل من يُقبل على الإنتاج مُجرد مُغامر؛ الأمر الذي أدى إلى توقف العديد من المُنتجين عن العمل والاتجاه نحو التوزيع الذي يرونه أكثر ضمانا من خسارتهم في حال إنتاجهم للأفلام، كما أن قرصنة الأفلام في الآونة الأخيرة كانت سببا جديدا في توقف عجلة الإنتاج؛ بسبب تكبيد المُنتج الكثير من الخسائر بعد القرصنة، وهو الأمر الذي جعل البعض ممن لا علاقة لهم بصناعة السينما يدخلون إلى عالم الصناعة والإنتاج برؤوس أموال ضعيفة جدا قد لا تتعدى المليون أو المليونين من الجنيهات؛ لأنه في هذه الحالة إذا ما خسر ستكون خسارته بسيطة جدا، ويستطيع استردادها بمُجرد بيع الفيلم للفضائيات، وفي هذا الشأن يقول المُنتج والموزع السينمائي محمد حسن رمزي: "إن السينما حاليا تشهد عددا كبيرا من الأفلام التي تحتوي على مضمون شعبي وتكلفة قليلة، ودا اللي شغال حاليا، على حد وصفه، مُؤكدا أن المُنتج حاليا يلجأ إلى الفيلم قليل التكلفة؛ حتى يستطيع أن يحصل على ثمن الفيلم مرة أخرى؛ بسبب سرقة الأفلام، سواء الكبيرة أو الصغيرة منها، ولجوء المُنتج إلى الفيلم قليل التكلفة؛ لأن أفلام "عز والسقا وحلمي"، وغيرهم من النجوم تحتاج إلى ميزانيات ضخمة، ورغم حب الجمهور الذهاب إلى السينما من أجلهم، لكن المُنتج لا يستطيع أن يكسب منها؛ لأنه يتعرض لخسارة بمُجرد سرقة الفيلم، وأضاف: ربنا أنقذ الأفلام التي تواجدت في العيد ومنها أفلام السبكي، لكن بعدها لم تنجح الأفلام الأخرى، وأشار: نشكر من يُغامر بإنتاج فيلم حتى ولو كانت تكلفته صغيرة؛ لأنه يحاول أن يُعيد إلى السينما نشاطها، ولا يظل مكتوف الأيدي، وإذا خسر تكون خسارته صغيرة؛ لأنه يستطيع أن يُحقق تكلفة الفيلم بمُجرد بيعه للقنوات"[8].

بالتأكيد لا يمكن الاتفاق مع المُنتج والموزع محمد حسن رمزي في قوله: "نشكر من يغامر بإنتاج فيلم حتى ولو كانت تكلفته صغيرة؛ لأنه يحاول أن يُعيد إلى السينما نشاطها، ولا يظل مكتوف الأيدي، وإذا خسر تكون خسارته صغيرة؛ لأنه يستطيع أن يُحقق تكلفة الفيلم بمُجرد بيعه للقنوات"؛ لأن أخذ هذا الحديث على إطلاقه؛ سيؤدي بالضرورة إلى موجة جديدة وكاسحة لأفلام المقاولات التي ستغرق السينما المصرية، وتنتهي بسببها الصناعة الجادة تماما، بل وسيحجم المزيد من المُنتجين عن الإنتاج ويقفوا موقف المُتفرج على ما يحدث في انتظار تغير الظروف التي قد لا تتغير وتسود هذه الموجة من السينما الرديئة.

صحيح أن الأفلام القليلة التكلفة ليست كلها بالضرورة رديئة ومنها ما هو جيد جدا كما رأينا مع السينما المُستقلة، لكن، المُلاحظ أن موجة الأفلام القليلة التكلفة التي ظهرت مرة أخرى في السينما المصرية تتشابه تماما مع أفلام المقاولات في الثمانينيات، بل هي أكثر منها رداءة وفجاجة وإسفافا وتدميرا لمقومات صناعة السينما التي قد تنتهي إذا ما استمرت هذه الموجة الشرسة، كما أن مُنتجي هذه الأفلام يفلسفون الأمور ويحاولون التقعيد والتكريس لها باعتبار أن هذا ما يجب أن يكون، وهذا ما نُلاحظه في حديث المُنتج وسام حسن- أحد مُنتجي الأفلام قليلة التكلفة والشعبية الرديئة- حينما يقول: "إن ذوق الجمهور غيّر كثيرا من الأفلام المطروحة بدور العرض السينمائي، وأن من يتواجد لمُشاهدة فيلم، حاليا، هي الطبقة العاملة في المُجتمع التي تكسب قوتها يوما بيوم؛ لأن الطبقة العالية حاليا مُنشغلة بالوضع السياسي

في البلد، وانتشرت الأفلام قليلة التكلفة؛ لأنها تحتوي على المضمون الشعبي الذي أصبح يهم جميع طوائف الشعب المصري، وأضاف: نتجه لإنتاج أفلام بتكلفة قليلة؛ لأنني إذا خسرت لا تكون الخسارة كبيرة، وأستطيع أن أعوض هذه الأموال من خلال عرض الفيلم في القنوات، أما عندما تكون تكلفة الفيلم كبيرة لا أستطيع أن أعوض هذه التكلفة، والمُنتج يغامر حاليا في المضمون في وجود الظروف الصعبة التي يعيشها المُجتمع، ورغم ذلك فهناك أفلام تكلفتها قليلة وتُحقق إيرادات عالية ويكون بها أيضا رسالة مُهمة مثلما حدث في فيلم "عبده موتة"، وأشار إلى أنه ينتج حاليا فيلم "هيصة" بتكلفة لا تتجاوز 3 ملايين، ويقدم فيه رسائل مُهمة، يتوقع له إيرادات عالية"![9].

ربما نُلاحظ من حديث المُنتج وسام حسن، المُهتم بصناعة سينما قليلة التكلفة، رديئة المضمون، أنه يعمل- عن اقتناع- على التأسيس والتكريس لهذا الشكل من أشكال السينما، ويرى أنها السينما التي لا بد لها أن تكون موجودة اعتمادا على أن جمهور السينما الآن هو الطبقة العاملة- المُنخفضة التعليم- أي أنه يريد القول: إننا نُقدم ما يتناسب مع تعليم الجمهور وذوقه مهما كان مُنخفضا، وكأنما السينما لا تعدو أكثر من صناعة تحت الطلب، تُقدم ما يرغبه جمهورها مهما كان مُسفا ولا قيمة له، وهذا خطأ كبير؛ لأنه بهذا المنطق لا يقوم بصناعة سينما تحتوي على أي شكل من أشكال الفن، بقدر ما هي صناعة "على المقاس" لمن يرغب في ذلك- تماما كما حدث في ثمانينيات القرن الماضي؛ حيث كان الموزع الخليجي يسيطر على سوق صناعة السينما في مصر بفرض شروطه على المُنتج قبل أن يهم بصناعة أي فيلم، كما كانت السينما حينها تتم صناعتها لغير المُتعلمين والحرفيين ممن هاجروا هجرة مُؤقتة إلى الخليج- وفي ذلك، بالتأكيد، تدمير لصناعة السينما، كما أنه يتحدث، بشكل فيه قدر غير هيّن من اليقين- بأن فيلم "عبده موتة" للمُخرج إسماعيل فاروق 2012م- وهو الفيلم الذي أدى إلى انتشار موجة كاسحة من الإيمان بجدوى العنف واللاقيمة في المُجتمع المصري، وتقنين لقيم البلطجة- يحمل رسالة مُهمة! وهذا ما لا يمكن تصوره أو تصديقه؛ فأي رسالة مُهمة تحملها هذه الأفلام حينما لا يخرج عالمها عن البلطجة وتجارة المُخدرات، والاستخدام المُفرط للقوة، وفرض الإتاوات بعيدا عن سياق المُجتمع والقانون في مُجتمعات صغيرة ومُنغلقة على ذاتها، وتكاد الدولة لا تعرف عنها شيئا، أو تحاول مُطاردة أبنائها طول الوقت؟!

هنا لا بد من التوقف والتأمل: أين الرسالة التي تقدمها هذه الأفلام كما يدعي من يقومون بصناعتها؟!

إن تزوير الحقائق، أو محاولة الإيمان بما هو غير موجود، بالفعل، من أجل مُغازلة جمهور مُنخفض التعليم، ولا يفهم شيئا في الفن هو من الخطورة بمكان ما قد يؤدي إلى التدمير الحقيقي لصناعة السينما وانتهائها كفن، أو على الأقل تراجع السينما المصرية إلى أدنى مستوى لها مرت به في تاريخها السينمائي.

إذن، فلقد ظهرت موجة سينما المقاولات تبعا للعديد من الظروف التي كان لا بد لها أن تُنتج هذا الشكل المُسف من السينما، ولكن مع زوال هذه الأسباب زال وجود هذا الشكل من أشكال السينما في مُنتصف التسعينيات؛ لتستمر السينما الجيدة والجادة- كسينما الواقعية الجديدة وامتداداتها- في تشكيل مسيرة السينما المصرية باعتبارها فنا في المقام الأول؛ الأمر الذي جعل صُناع المقاولات يتوارون تماما من المشهد السينمائي، وتسقط أفلام هذه الفترة من ذاكرة السينما المصرية بالكامل، ومن ذاكرة جمهورها أيضا؛ الأمر الذي يُدلل ويؤكد على أن الجمهور لم يكن يرغب في ذلك مثلما يدعي صُناع هذه السينما، وإلا لكانت هذه الأفلام ما زالت مُستمرة في ذاكرتهم حتى اليوم على الأقل، لكن معنى اندثار هذه الأفلام من ذاكرة المجموع الجمعي- المُشاهد الأساس للسينما- هو دليل دامغ على أن هذه الأفلام مرت من هنا ذات فترة، لكنها باتت كأنها لم تكن.

من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية 1959- 2019م" الجزء الثاني من الكتاب للمُؤلف.

هوامش:

1 - انظر كتاب "وقائع السينما المصرية 1895- 2002م" للناقد علي أبو شادي/ الكتاب ص 254/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 2004م.
2 - انظر المرجع السابق ص 256.
3 - انظر المرجع السابق ص 263.
4 - انظر كتاب "صعود السينما المُستقلة في مصر" للناقد محمد ممدوح/ الكتاب ص 28/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 2017م.
5 - أنظر المرجع السابق ص 29- 30.
6 - انظر المرجع السابق ص 33.
7 - اعتمدنا في التأريخ لهذه الأفلام على تاريخ العرض الجماهيري الأول، وليس تاريخ الإنتاج الفعلي.
8 - انظر تقرير "سينما النهضة: العودة إلى أفلام المقاولات" للصحفي أحمد حسن/ جريدة الصباح/ 22 إبريل 2013م.
9 - انظر المرجع السابق.



سينما

الفيلم الإسباني "الضيف الخفي"

Contratiempo



جوناثان هولاند / إسبانيا

ترجمه عن الإنجليزية:
تغريد فياض
لبنان/ مصر

"الضيف الخفي" هو فيلم ذو حكاية مُعقدة للمُخرج الإسباني أوريول باولو، عن رجل أعمال ناجح، يبحث عن براءته من جريمة قتل. وهذا الفيلم يؤكد براعة ودهاء المُخرج كصانع لأفلام الإثارة المُعاصرة.

حادث سيارة في طريق فرعي ملتوي شبه مهجور، يثير سلسة من الأحداث المُعقدة والملتوية بعده، في فيلم أوريول المُثير، المصنوع بدقة ومهارة "الضيف الخفي"، وهو امتداد لنجاحه الكبير في فيلمه "الجثة".

قد يكون الاهتمام الرئيس لباولو هو إلقاء الضوء على الحقائق المراوغة ذات الأوجه المُتعددة، وعلى تحقيق العدالة، والتركيز على ردة فعل الأشخاص الأقوياء من ذوي المراكز العالية، وكيفية تعاملهم مع خسارتهم للتحكم في زمام حياتهم، لكن باولو أيضاً يهتم كثيراً بالمُشاهد، وبكيفية إبقائه متوتراً ومشدوداً لأحداث الفيلم حتى آخر نفس. وهو ماهر جداً في ذلك، وخصوصاً في هذا الفيلم الأكثر مراوغة من أي فيلم قبله، حيث العمق النفسي مُتخف فيه، أكثر حتى من عنوان الفيلم.

يُقال إن أفلام السينما القادمة من وراء البحار، تُعامل كضيف، لذلك يجب أن يكون هذا الضيف مُثيرا للاهتمام ليبقى ويترك أثراً في المكان. وهذه الأفلام هي مشروع مُمتلئ بالمُفاجآت، ومُصمم خصيصاً حتى يجذب الذوق العالمي، مما يجعله هدفاً سهلاً لمشاريع إعادة الإنتاج عالمياً. ونستطيع أن نتأكد كم أن باولو، عن طريق هذا الفيلم، هو صانع أفلام إثارة مُتمكن وموهوب. وربما أنه يجعل لنفسه مكاناً مُتميزا ً في هذه الصناعة، على خطى المُخرج أليخاندرو في فيلمه "أمينابار"، والمُخرج خوان أنطونيو في فيلمه "بايونا"، وبذلك يستطيع أن يحجز لنفسه مكاناً مُهماً في السوق الأمريكية.

هنالك الكثير عن هذا الضيف الذي يظهر، أو يبدو، أنه رجل أعمال ناجح، "أدريان دوريا"، الذي يلعب دوره المُمثل ماريو كاساس- وهو مُمثل كان باستطاعته أن يكسب كثيراً مالياً لو أنه اختار أخذ أدوار الشاب الوسيم، لأنه كذلك، لكنه اختار أن يمثل بشكل حقيقي وأن يثبت نفسه.

بعد خضوعه لمحاولة ابتزاز، يجد دوريا نفسه مُحتجزاً في



غرفة فندق ما، مع جثة عشيقته مصورة الموضة، "لورا فيدال"، والتي تلعب دورها المُمثلة باربرا ليني- التي تؤدي الدور المُعاصر للمرأة الجميلة القاتلة، مُتبعة خطى المُمثلة "نيللي ريجيراس" في فيلم "ماريا والآخرين"- وكأن هذا الفيلم المُعاصر يعود بجذوره للفيلم الكلاسيكي عن قصة أجاثا كريستي "جريمة في شارع مورج"، أو لفيلم الغموض التحفة الفنية "الرجل الأجوف" والذي أخرجه جون ديكنسون كار، عن رجل مُحتجز في غرفة. وحتى يخرج من مأزقه، يلجأ دوريا إلى خبيرة إعداد وتدريب الشهود الشهيرة فيرجينيا جودمان ذات الشعر الرمادي، والتي تلعب دورها المُمثلة آنا واجنر- وهي مُمثلة حصلت على فرصتها أخيراً لاظهار موهبتها الكبيرة- وتلك المشاهد بين دوريا وجودمان في مواجهة بعضهما البعض، بينما يصغران الدائرة للوصول إلى الحقيقة، من أكثر المشاهد تأثيراً في الفيلم.

لدى جودمان ودوريا ثلاث ساعات فقط قبل المُحاكمة التي تبدأ في وقت قريب، خصوصاً بعد ظهور شاهد جديد في آخر لحظة، ويهدد بدليل دامغ ضد دوريا، مما قد يغير من مجرى الأحداث. وحرفياً فإن معنى الفيلم بالإسبانية هو "ضد الوقت"، ونرى كيف تضع جودمان ساعة توقيت، تدوس زر التشغيل فيها من لحظة دخولها، ونسمع دقاتها مع مرور الوقت في المشهد، حتى تستطيع أن تجد لدوريا مخرجاً من هذه الورطة، وفي الحقيقة فإن جودمان لا تصدق أي كلمة يقولها دوريا عن قصة الابتزاز التي يخضع لها.

بعد ذلك تظهر مع مرور الوقت نسخة أخرى بديلة لحكاية دوريا، حيث يخبرها بالحادث الذي حصل معه في الطريق الخلفي، وكيف أنه صدم سائق سيارة شاب وقتله، مما جعل عشيقته لورا تشعر بالرعب من الموقف، فتقترح على أدريان أن يذهب ليتخلص من الجثة، بينما تبقى لورا في نفس مكان الحادث بانتظار مُساعدة. وتأتي تلك المُساعدة عن طريق رجل متوسط العمر من أهل المنطقة، توماس جاريدو، ويلعب دوره المُمثل جوزيه كورونادو، و هو الذي لعب دور البطولة في فيلم "الجثة".

يسحب توماس سيارة لورا بربطها بسيارته ويقودها إلى منزله، وهناك تكتشف لورا شيئاً خطيراً، يلقي بضوئه على كل ما سيأتي لاحقاً من أحداث. وهنا يحدث تغير في رواية الأحداث وتنتقل لراو آخر من وجهة نظر مُختلفة، لأحداث شهد عليها نفس الرواة، مما يجعل المُشاهد يعيش ألعاباً مُثيرة في اختلاف وجهات نظر الرواة.

تعود الأحداث إلى غرفة الفندق عدة مرات، حيث نرى جودمان وهي تضيق الخناق على أدريان بشكل يصبح مُثيراً للشبهات، مُبررة عملها هذا بأنها تريد له أن يحصل على قصة مُتماسكة أمام القاضي في المحكمة. أ وهي تعاود المحاولة عدة مرات، كلما أحست أن قصته ضعيفة وأنه من المُمكن أن يُكتشف. مُبررة له أن الحقيقة تكون دوماً في التفاصيل، وأن ذكره لكل تفصيلة حدثت له من المُمكن أن يساعدها في إنقاذه، مما يجعل المُشاهد مشدوداً معها ليرى ما الذي سيحدث بعدها. وهنا نرى أمامنا عدة سيناريوهات مطروحة، بعضها حقيقي، والبعض الآخر كاذب، وآخر مُتخيل.

لو كان هناك نقد ما لفيلمي "الضيف الخفي"، و"الجثة"، فهو بأنهما واضحان جدا في تركيبتهما، يتّسمان ببعض البرود، ويتعاملان بذكاء شديد، قد يكون من الصعب معه أن يبعثا على الإثارة. حتى لو أن المُخرج قلل من المُفاجآت الصادمة قليلاً، فإن ذلك كان سيساعده على أن يجعل

النهاية أكثر إثارة. ورغم الحذر الشديد في البدايات في الكشف عن الحقائق، فإن الفيليمين اللذين يدوران حول أربع شخصيات رئيسية، يبدآن في الكشف عن الألغاز في النصف ساعة الأخيرة بشكل مُتسلل ومُتسارع جداً، مما يفقدهما الشكل المُثير الذي كان يشد المُشاهد في البداية.
لو كان المُخرج قد ساعدنا على الانتباه أكثر للشخصيات في المشاهد، كما اعتنى بعرض الأحداث وشدّنا إليها، فإن ذلك كان سيضاف له ولموهبته، فهو في الحقيقة كان يتعامل مع نخبة من أفضل مُمثلي إسبانيا، والذين كانوا يؤدون المشاهد بمُنتهى القوة، فإن ليني، واجنر، وكورونادو كانوا يسيطرون على كل المشاهد التي كان يظهر فيها كساس بشكل كبير.
باستطاعة المُشاهدين الذين أخذوا بنصيحة جودمان عن الانتباه لكل التفاصيل، أن يتصوروا النهاية مُنذ النصف ساعة الأولى من الفيلم، لكن هذا قد يحدث فقط في حالة أن المشهد الأخير لم ينجح في تفجير التأثير الكبير الذي يريده المُخرج.
إن وجهة نظر "الضيف الخفي" قد تكون موجهة بشكل واضح مُنذ البداية، لكن الوصول للنهاية يستحق كل هذا العناء.
كل الوسائل التكنولوجية مُستخدمة بشكل فعال جداً، عن طريق الإضاءة الرائعة لفرناندو فيلاسكيز، وتفاصيل الكاميرا عند خافييه جيمينيز، التي كانت تنتقل بخفة بين المشهدين التوأم للفيلم، والتي ركزت على الخلفية المُتألقة للمدينة، والمشاهد الريفية الشتوية.

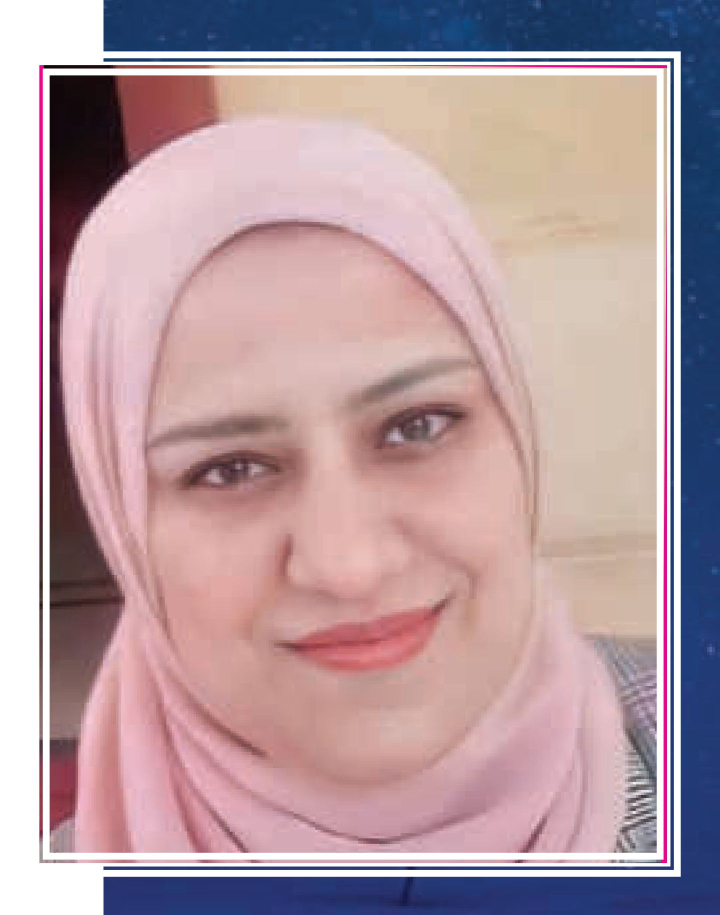

أوريول باولو


MARIO CASAS
ANA WAGENER
JOSE CORONADO
y BÁRBARA LENNIE
CONTRATIEMPO
ORIOL PAULO
TODA HISTORIA TIENE DOS CARAS.
LA VERDAD, SÓLO UNA
PRÓXIMAMENTE



سينما

"ناجى العلِي" ما بين المَنْع الرقابى والتشويه الإعلامى



شيرين ماهر

مصر

"لأنه "ناجي العلي" أم لأني "نور الشريف" أكتب هذه السطور"؟!

"لا أستطيع أن أنسى هذا العام، عام 1990م حينما خضت تجربة تصوير فيلم "ناجي العلي"، حيث احتل هذا العمل المقام الأول في حياتي، وحبي له بلغ حد الجنون، لم يكن مُجرد فيلم جاد في مسيرتي الفنية، بل كان دليلي الذي قادني إلى مرحلة النضوج في زمن التردي، والبديل المطلوب في مواجهة الأفلام المُبتذلة التي تتعمد الابتعاد عن صلب الهموم الكبرى، وطمس المُشكلات الإنسانية والقومية المهمة في واقعنا. "ناجي العلي" فيلم عن الوطن والحرية، يتخذ من هذا الفنان الأعزل، نموذجاً رائعاً لغيابِ الحرية، فهو لا يحمل مَدفعاً ولا يُؤلِف حزباً، لا يمتلك سوى قلم وريشة وأوراق بيضاء، ليقف في الساحة وحده، مُرشِداً في رحلة الصواب، عاكساً نبض المواطن الفقير، مواطن المُخيمات. ولأنه مواطن فلسطيني لم يتغير رغم الترحال، ولم يُتاجر بقضيته أو يضحي بفنه، يزداد إصراري على أن "ناجي العلي" هو أهم أفلامي، وسأظل أفخر به دائماً، لأنني قدمته وأنا مرتاح الضمير".

كانت هذه الكلمات جزء من مقال كتبه الفنان الراحل "نور الشريف، مُدافِعاً فيه عن هويته الفنية قبل الشخصية، بعد أن كُيلت له اتهامات الخيانة والإساءة للدولة المصرية، عقب عرض فيلمه الشهير "ناجى العلى"، الذي تناول حياة هذا الفنان الفلسطيني الراحل. رسام الكاريكاتير العربي الشهير، الذي تعرض



للاغتيال في لندن عام 1987م، واستحق انحناءة تقدير، ربما جاءته مُتأخرة من العالم، لكنها أصابت توقيتها بمُبادرة صُناع الفيلم، عندما حرروا مثل هذه الوثيقة الفنية والسينمائية المُهمة الشاهدة على مرحلة حثيثة في تاريخ القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي.

عبر اتهامات العِمالة وتلقي التمويل الخارجي انتظمت هجمة شرسة ضد الفنان "نور الشريف" و"أسرة الفيلم"، بمُشاركة أقلام صحفية، وفنانين زايدوا على زملائهم في محاولة لإثارة الرأي العام، حيث بلغ التشويه حد المُطالبة بمُحاكمة كل مصري شارك في هذا الفيلم بتهمة الخيانة العظمى، مما عرّض الفنان "نور الشريف" لخسائر مادية وفنية فادحة، كادت تدفعه إلى الهجرة خارج مصر، وحسب رواية الناقد السينمائي "مجدى الخطيب"- نقلاً عن المُخرج الراحل "عاطف الطيب"- بلغت ضراوة هذا الهجوم واستمراريته أن دفع والد "الطيب" إلى سؤال ابنه بأسف وحزن إذا ما كان بالفعل خان الوطن بمثل هذا الفيلم، وهو التساؤل الذي استقر بمرارة في نفس "الطيب"، وعكس كيف استطاعت الآلة الإعلامية آنذاك سحق الفيلم والتشكيك في قيمته الفنية، وبدلاً من مُمارسة دورها التنويري، مارست دوراً تشويهياً، ضيق الخناق على الإبداع الهادف.

ظل الفيلم ممنوعاً من العرض قرابة 22 عاماً، حتى أجازت الرقابة المصرية عرضه للمرة الأولى عام 2014م، ليعلن انتصار نور الشريف وفريق العمل في المعركة التي حاربهم فيها الجميع، والتي شرعت في وجوههم كل الأسلحة المشروعة وغير المشروعة، ما أكد أن لا أحد يستطيع منع الكلمة أن تنتشر وتحلق وتدوي، ولكن تُرى ما الكواليس، التي تسببت في منع العرض رغم حصول السيناريو على موافقة رقابية تم بموجبها تصوير الفيلم، فضلاً عن اختياره ليصبح "فيلم الافتتاح" في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام 1992م؟!

الإجابة يحسمها في الأساس "فرق التوقيت" السياسي، وقيمة المُتغير الزمني في توجية دفة القرارات السياسية، حيث بدا "سوء التوقيت" أحد أهم الأسباب التي أضرت بالفيلم، خاصةً وأنه عُرِض في أوائل التسعينيات بعد أن توارى الحديث رسمياً عن القضية الفلسطينية خلف ستائر التطبيع والمُهادنة الشكلية في المنطقة العربية مع "إسرائيل"، ليتوارى بالتبعية تناول القضية في مضامين الأفلام السينمائية، فضلاً عن إثارة الفيلم حفيظة العديد من الأنظمة العربية، التي طالما هاجمها "ناجي العلي" في رسوماته، ما أدى إلى منع عرض الفيلم أيضاً في مُعظم الدول العربية.

بقراءة هذا العمل من منظور سياسي وسينمائي عميق، تتضح أهمية وقيمة الشخصية التي يحاكيها الفيلم، حيث استحق "ناجي العلي"، المُسجَى بالأمنيات غير المُكتملة والمُفعم بالدراما الحية، أن يكون هناك عملاً فنياً وثائقياً يسجل مسيرته ومواقفه السياسية المُهمة، فهو رائد فن الكاريكاتير السياسي، وصاحب الدور الفاعل في قضية وطنه، كان مُبدِعاً واعياً، أمكنه النفاذ إلى جوهر الحقائق، فهو القائل: إن "الكاريكاتير يَنشُر الحياة دائماً على الحِبال، في الهواء الطَلق، وفي الشوارع العامة، حيث يَقبِض على الحياة



نور الشريف في دور ناجي العلي

أينما وُجِدَت، لينقِلها إلى أسطُح الدنيا، فلا مجال لترميم فجواتها أو ستر عوراتها".
ربما كشفت هذه العبارة عن "عقيدته" الفنية، التي حرص على ترسيخها في كافة أعماله البالغ عددها 40 ألف لوحة كاريكاتورية، كرسها جميعها لمعشوقته الضائعة "فلسطين"، فكانت هي معركته اليومية التي يتهيأ لها "بعزم" لا يلين وقلب لم يمسسه الخوف، وكثيراً ما وضعته هذه الجرأة على المحك مع العديد من الأنظمة والشخصيات الرسمية المُهمة، لكنه دائماً ما استشعرها دليلاً صادقاً على نهجه الصحيح، فظل يناضل بأوراق بيضاء وريشة لا تُخطىء أهدافها، مُعلِناً عصيانه على الألوان، التي اعتبرها رفاهية لا يملكها، وظل متوشحاً بالحداد والأمل على حد سواء، فالقضية عنده رهينة البياض والسواد، إلى أن تجد من يتضامن معها ومعه لإطلاق سراحها. ويمثل هذا الاعتناق أخذ يضغط بقوة على مكامن الضعف في الجسد العربي، مُعلِقاً على جدار الذاكرة كافة الزلّات، التي أذهبت "فلسطين" الغالية مع رياح الصمت الطويل.
مثلما كانت رسوماته مُدوية "كصوت" البارود في ليل خاوٍ، مثلما استقرت رصاصة غادِرة، عديمة الصوت، "برأسه" الصَلد، الذي أبى النسيان، فمُنذ أن مسه "الشتات" واقتلعوه من وطنه في سن العاشرة، وهو يحمل ذات اللقطة التعيسة في أحشاء ذاكرته، التي تجتر "طعنة الانتزاع" مرات ومرات في الصحو والمنام، حتى أنجبت ريشته "حنظلة"، بطل لوحاته، الذي أكمل مسيرة أستاذه رغم الأنوف، فها هو "حنظلة" يستقر في الوجدان العربي "كأيقونة" دالة على الصمود ونكران الواقع المرير.
انطلاقاً من هذا الزخم الذي أحاط بشخصية "ناجي العلي" الفنان، جاءت فكرة صناعة فيلم عن مشواره المُشرف. بالطبع لم تكن مُهمة سهلة سواء على مستوى التوقيت أو العرض أو الكتابة، حيث جرى التصوير في بيروت، بالأماكن الحقيقية التي قصفتها قوات الاحتلال في غضون الحرب الأهلية بلبنان، كما عكف فريق العمل لمُدة عامين كاملين على إعداد الفيلم ومعرفة الكثير عن حياة "ناجي العلي" في الكويت وبيروت ولندن والمواقف التصادمية التي واجهته حتى لحظة الاغتيال.
شارك في البطولة نخبة من الفنانين العرب، من بينهم "ليلى جبر"، "أحمد الزين"، "وجيه عساف" و"شوقي متّى"، أما الشخصية المصرية الوحيدة التي ظهرت في الفيلم إلى جوار "نور الشريف"، فقد جسدها الفنان "محمود الجندي"، ورغم

صغر حجم الدور، لكنه انطوى على أهمية درامية بالغة، دللت على وعي الشخصية المصرية وتجسيدها لصوت الضمير في إشارة ضمنية إلى أن "مصر" هي ضمير هذا الوطن، ولن تمضي وفق سيناريو "الإسكات" تحت التهديد، كما أنها لم تفقد حماسها رغم قتامة الواقع، وتظل تحمل وعياً حقيقياً تجاه القضية، ويقيناً بأن التضامن العربي هو الحل الوحيد لاستعادة فلسطين.

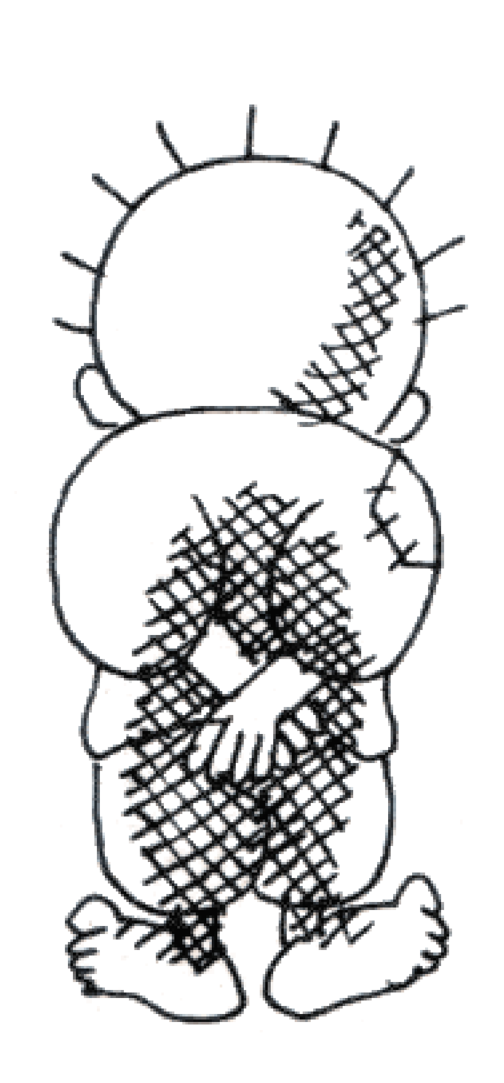
الواقع أن الفيلم يمتلىء بالعديد من المشاهد الرئيسية المهمة، وكالمعتاد في أعمال المُخرج "عاطف الطيب" الذي يجيد الاستهلال، حاشداً خلاله العديد من الصور الدلالية العميقة، يستحوذ مشهد "البداية" على المُتلقي، حيث يتمتم الفنان "نور الشريف" بكلمات "ناجي العلي" قائلاً: "وُلِدت حيث وُلِد المسيح بين طبرية والناصرة في قرية الشجرة بالجليل الأعلى، أعرف العشب والحجر والظل والنور هناك، لا تزال صورها ثابتة في محجر العين، وكأنها حُفرَت حفراً، أرسم، لا أكتب أحجبة ولا أحرق البخور، لكنني فقط أرسم، لست مُهرجاً ولا شاعر قبيلة، أي قبيلة، لست مُحايداً، فأنا مُنحاز لمن هم تحت، لمن يقرأون كتاب الوطن في المُخيمات، أنا "ناجي العلي"، رسام الكاريكاتير العربي من فلسطين.

في رأيي، لم يكن استهلالاً عادياً، فمن حيث انتهى ركض هذا الفنان المُناضل، اِصطفَت الرسائل النافِذة واحدة تلو الأخرى، كي تروي الكثير عن شخصيته المُقاتلة، لذلك انتقى السيناريست "بشير الديك" تقنية "الفلاش باك"، ليضع مشهد الاغتيال في الصدارة، مُؤسِساً عليه بقية الأحداث عبر محطات من الاسترجاع، احتضنتها غرفة العناية المُركزة، حيث كان يرقد جسد "ناجي العلي"، المُنفصِل عن الحياة بصورة جزئية إثر دخوله في غيبوبة دامت قرابة أربعين يوماً، قبيل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة، تُرى، أي رمزية أرادها قاتلوه؟! وأى إرهاب فكري مارسه هؤلاء؟!

فترة دخول "العلي" في غيبوبة كانت هي مُدة التجوال الافتراضي عبر رحلته القصيرة الطويلة بين أروقة الوعي واللاوعي، فيبدو الاقتران ما بين الزمن المُعيش والزمن الغيبي في حياة هذا الفنان الجامح، أشبه بمُفارقة زمنية ساخرة، تستعرض "مسرحاً" كاشفاً لكافة الحقائق التي أغرقت واقعه، وكأنها "مُحاكمة" علنية تُشير بأصابع الاتهام نحو قاتليه. وبالذكاء المُعتاد والحسية الواعية، نفذ كل من "عاطف الطيب" و"نور الشريف" مشهد الاغتيال بطريقة السهل المُمتنع المُحَاطة بسياج من الإسقاط الواعي، راح يتمتم "العلي" "بمونولوج" الوداع على أنغام "فيروز" الناعمة في طريق الموت، وهو متوجه بسيارته إلى مقر صحيفة "القبس" الكويتية في لندن- مسرح الاغتيال- حاملاً "رسوماته" المطعونة بالرفض، والمُزَيَنة بأكفان الشهادة، كان يعلم حقيقة كونه "ميتا" لا محال، ومع ذلك لم يكترث للمُلابسات، بل قرر أن ينتصر للشعوب الضائعة في كل مكان وزمان، وأن يُنَصِب من نفسه "سفيراً" عن كافة الأصوات الحبيسة.

بدا الفنان "نور الشريف"، في هذا المشهد، كما لو كانت تكسوه حالة انفعالية مُستَلهَمة من روح "العلي" المُقاتِلة، فها هو يقبض على لوحاته، كالقابض على دينه، وكأنها جمرات من النار، ففي الوقت الذي يظهر في مواجهته "شخص" يُحدِق إليه في برود السفاحين، يخبره حدسه بأنه "المقصود"، لكنه مع ذلك لم يغير وِجهته، وتابع سيره في ثبات؛ فالموت نفسه لم يكن كفيلاً بإثناءه عن مواقفه. وما أن ضاقت الخطوات بينه وبين قاتله، حتى تلقى الرصاصة البكماء في رأسه الصداح، لتتطاير وريقاته المُزركشة بلوني الحياة والموت، مُكتسِبة لوناً ثالثاً هو لون دمه القاني الذي سال على وثائق نضاله السلمي المشروع، فكم عاش ومات "العلي" في تغريبة طويلة، كالتي تعيشها معشوقته الأولى "فلسطين"، إلا أن رسالته واضحة وضوح الشمس وهي أن "الفن" هو السلاح الأقوى، الذي يُرهِب من دون أن يسفك الدماء، "الفن" هو أحد أشكال البطش الراقي، الذي مارسه "ناجي العلي" فأرهب أعداءه لدرجة جعلتهم يخشون حتى ذكراه، وكأنهم يغتالونه مئات المرات كي يطمئنون لحقيقة غيابه، بينما يثبت لهم في كل مرة أنه حي لم يمت بأفكاره المُحلقة عبر الخطوط الصامدة.

السؤال هو: بعد أن رحل أغلب من دخلوا في عِراك حول "ناجي العلي" الفيلم والفنان، تُرى ما الذي تبقى؟ بالطبع بقيت روح "العلي" تحيط بساكني المُخيمات، ترتل عليهم المزيد من آيات المُثابرة والإصرار، كما بقي الفيلم وثيقة فنية مهمة، رغم حملات المُقاطعة والتحريض التي طالت القائمين عليه، وانتزعت سعادتهم بمثل هذا العمل المُشرف، إلا أن السنوات لا تتجرأ على التهام الحقائق، فسُرعان ما تغيرت النظرة، ليتم الاحتفاء بالفيلم بأثر رجعي، فالقضايا المصيرية لا تموت، وفلسطين لن تموت، مثلما لم يَمُت عاشقها "ناجي العلي".



كوميكس

عين على روايات الجرافيك

هذه المرة سنجرب شيئا مُختلفا، هذه المرة لن نتحدث عن الكوميكس نظريا، بل عمليا، نستعرض ثلاث روايات جرافيك، أعتقد أنها تظهر كأفضل ما يكون القدرات الإبداعية والفنية للكوميكس كفن، وتبرز كيف أنها تتجاوز بمسافات شاسعة أي شيء يمكن أن تقدمه الدراما السينمائية أو التلفزيونية، وأن هذه الكادرات المرسومة يمكنها أن تقدم من العمق الأدبي والجرأة السياسية ما قد يصيب أغلب أدباء اللغة العربية بالذعر، اخترت ثلاث روايات مُفضلة لدي أنا شخصيا صدرت خلال السنوات القليلة الماضية:

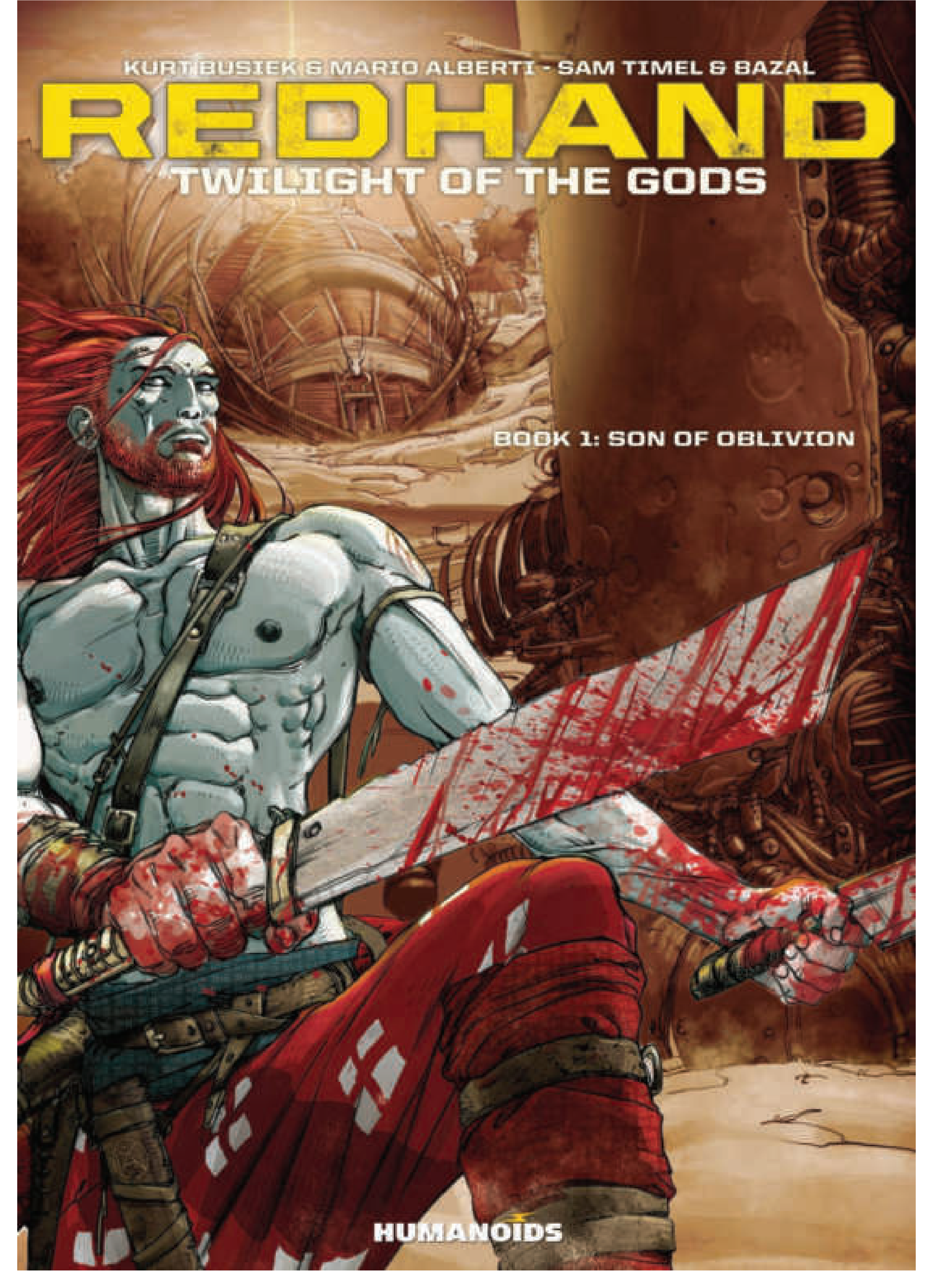
1 - Redhand, Twilight of the Gods - اليد الحمراء، غروب الآلهة:

تنتمي الرواية لفئة الفانتازيا، أو الحقيقة مزيج من الفانتازيا والخيال العلمي، تبدأ بمشاهد لعالم بربري متوحش ومجموعة من الصيادين يمتطون نوعا من الزواحف العملاقة الشبيهة بالديناصورات يحاولون الهرب من مُطاردة جماعة صيد من تجار العبيد، يصل بهم يأسهم من الهرب للجوء لسلسلة غامضة وغير مُستكشفة من الكهوف، تصل بهم الممرات لكهف رئيسي عملاق يحتوي على ما يبدو ببقايا قديمة لعصر تكنولوجي غابر ومنسي، عصر تكنولوجي يفوق أي تكنولوجيا نعرفها الآن، يمتلىء الكهف بآلاف من الأنابيب الضخمة التي تحوي جثثا مُتحجرة أو مُتحللة لرجال، فنوا وطواهم النسيان مُنذ قرون طويلة، حين يطاردهم صيادو العبيد لذلك البهو القديم تحتدم معركة يائسة يكون من نتيجتها كسر الأنبوب الوحيد السليم والذي يحوي شخصا حيا، المُقاتل المثالي، الذي يبيد بسهولة مجموعة النخاسين، لا يتذكر من هو وكيف يمتلك هذه القدرات القتالية الخارقة، تتبناه قرية الصيادين كواحد منهم، إلا أن مناعته ضد "السحر" تجعلهم يعتبرونه عدوا للآلهة، وتحقيقا لنبوءة قديمة عن



ياسر عبد القوي

مصر


KURT BUSIEK & MARIO ALBERTI - SAM TIMEL & BAZAL
REDHAND
TWILIGHT OF THE GODS
BOOK 1: SON OF OBLIVION
HUMANOIDS



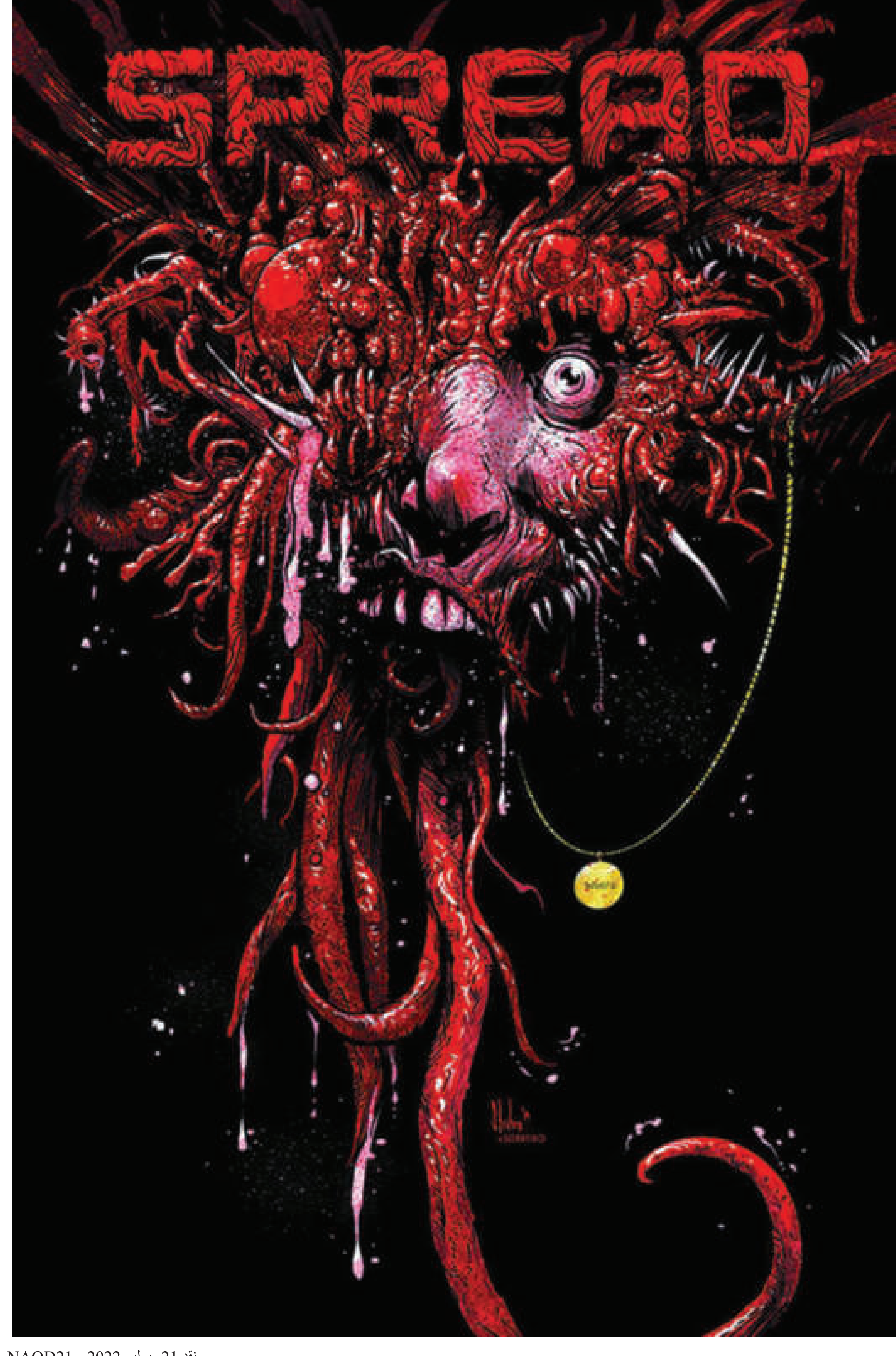
الذي سيولد من دون أب أو أم أو طفولة أو اسم، وسيحارب الآلهة ويدمرها، يحدثونه عن حرب قديمة ما بين واحد من الآلهة الستة عشر "واتيفا" ضد بقية الآلهة، وكيف هزم وتم تدميره واستعباد الذين آمنوا به وحاربوا معه، تلك العبودية التي فرضت على ذريتهم لعشرات القرون بعد نهاية تلك الحرب التي يفترض أنها حدثت ببداية الزمن، تطلق تلك الآلهة المزعومة وحوشا ومسوخا مُتعددة لقتل "اليد الحمراء" غير عابئة بالخسائر في الأرواح وسط من يؤمنون بها، في النهاية باستخدام سلاح قديم محفوظ بمعبد إله الحرب يستطيع اليد الحمراء وحده استخدامه؛ لأنه منيع ضد السحر الذي يحرس المعبد، باستخدام ذلك السلاح يساعد شعب العبيد على التحرر ويقودهم في معركة هائلة ضد مدينة الآلهة، المسورة بسور هائل والتي لا يدخلها أحد أبدا حتى الكهنة، التي تخرج بنفسها كآليات عملاقة للدفاع عن مدينتها وإبادة الجيش المُهاجم، عبر تعليمات "واتيفا" الذي يخاطب "اليد الحمراء" تخاطريا، ينبئه بممر سري يقود لداخل المدينة وأن الإله الساقط ما زال حيا ومحبوسا بوسط المدينة، المدينة هي بقايا لمدينة من العصر الحديث، عصر أحدث من قرننا هذا، يبدو أنها تعرضت للتخريب والدمار مُنذ قرون طويلة، في النهاية يتمكن اليد الحمراء وجيشه من القضاء على الآلهة بمُساعدة "واتيفا"، الذي نكتشف أنه في الحقيقة الرئيس الأمريكي الـ61 ، أو مُجرد وعيه محفوظ بكمبيوتر شديد التطور، وأن الآلهة الأخرى هي أعضاء إدارته، والحرب كانت حربا أهلية أمريكية دمرت العالم كله، وتلك الآلهة ليست سوى آليات عملاقة تسيطر عليها تلك الكمبيوترات المسكونة بوعي هؤلاء الرجال والنساء الذين فنوا قبل عشرات القرون، ومدينة الآلهة المُحصنة هي البنتاجون نفسه، و"اليد الحمراء" هو أحد أفراد جيش كامل من المُستنسخين خلقوا من المادة الوراثية للرئيس الأمريكي ليستخدمهم في صراعه ضد حكومته التي تحولت للفاشية، لكنهم لم تتح لهم أبدا فرصة خوض تلك الحرب.

الشخصية الرئيسية "اليد الحمراء" مكتوبة بأناقة شديدة، هو ليس بطلا وليس شريرا، هو بلا قضية ولا هدف، كل ما يرغب فيه هو العيش بسلام وسكينة، بعيدا عن مشاكل العالم، غارقا في حيرته حول من هو وكيف أتى للعالم ولماذا، لا يكتشف "رسالته" في خوض حرب ضد الآلهة لتحرير البشرية إلا حينما يلتقي "بمارا" اللصة التي تنحدر من نسل شعب "واتيفا" المُستعبد والتي تؤمن بحق شعبها في الحرية والخلاص من الاستعباد بواسطة كهنة الآلهة.

الرواية من تأليف الكاتب الأمريكي: Kurt Busiek، وساهم في كتابة السيناريو: SAM TIMEL.

الرسوم: Mario Alberti.

نشرتها دار نشر Les Humanoïdes Associés الفرنسية/ الأمريكية في ثلاثة مُجلدات ما بين عامي 2015- 2017م في 148 صفحة ملونة.


SPREAD



Spread - 2 – الانتشار

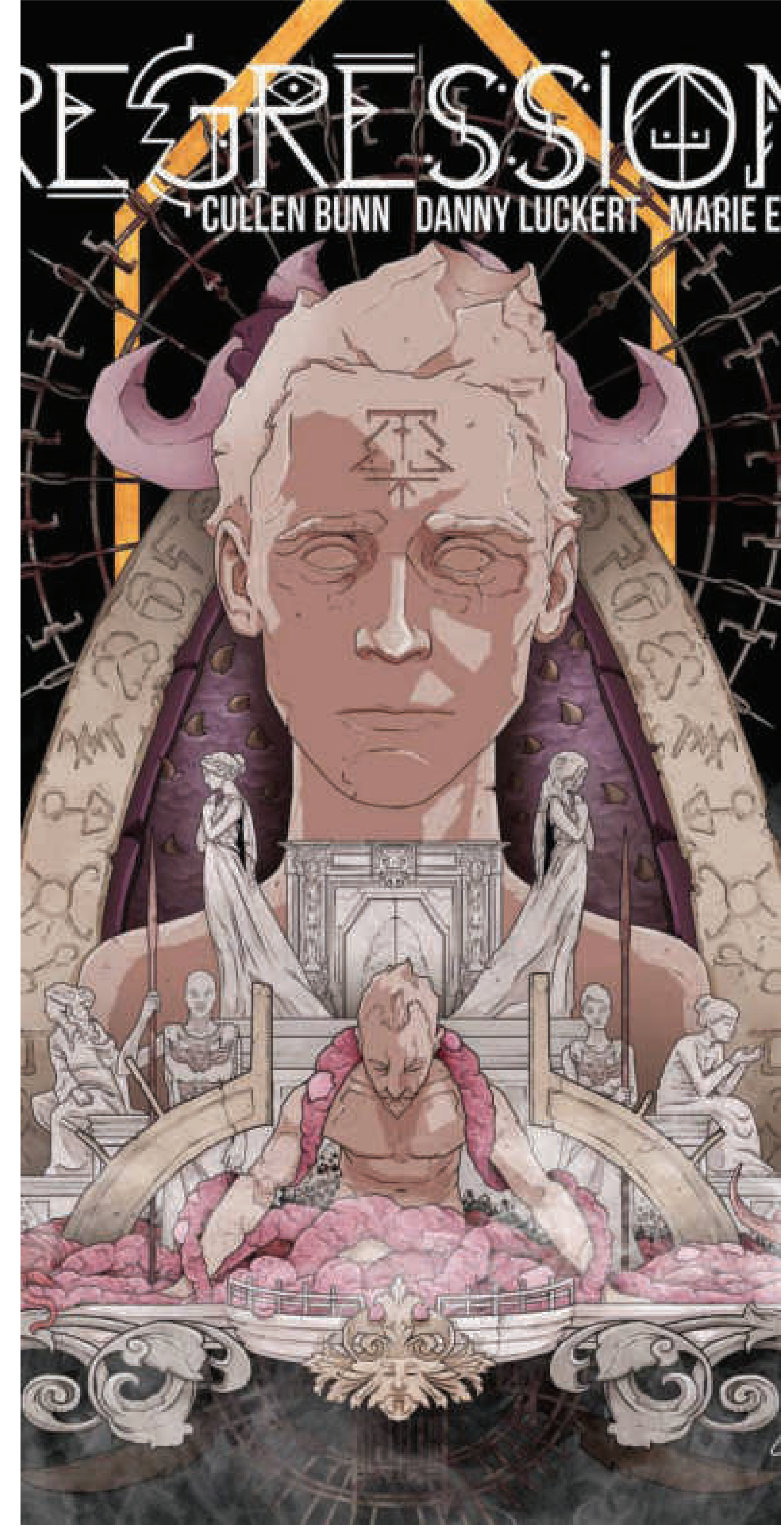
تنتمي الرواية لأدب الرعب، رعب الوحوش تحديدا، قبل عشرة أعوام حفر البشر في أرض ألاسكا لعمق أكثر مما وصلوا له من قبل، فأطلقوا كائنا قديما بقي خاملا لمئات الملايين من السنوات، كائن يستطيع إعادة صياغة العالم على صورته، ودمج كل كائن حي في كيانه الهائل الذي يمتد على مئات الأميال المُربعة، مُحتلا الساحل الغربي الامريكي كله، بقصف نووي يصنعون من حوله منطقة "حجر طبي" من الإشعاع النووي، ويتركونها لحالها لعشر سنوات كاملة، البشر المحجوزون بها يظنون أن العالم كله قد اختفى خارج منطقتهم المعزولة، رجل واحد يحمل اسم NO فقط، وهي الكلمة التي يستخدمها في كل الحالات تقريبا ولا يكاد ينطق غيرها، يجد طفلة ناتجة عن تجربة علمية، طفلة يمكنها تدمير وقتل "الانتشار" الذي بدأ في اكتساب الوعي وتسخير البشر للتبشير به كإله حي، حول تلك الطفلة تتجمع "أسرة" غريبة من No الذي لا يتكلم وإن كان يجيد القتال، وجاك عملاق آكل للحوم البشر، وموللي المرأة المجنونة التي فقدتها طفلتها واعتبرت الطفلة المُعجزة بديلا لها، على هذه المجموعة مواجهة عصابات قطاع الطرق والنخاسين والمهووسين الدينيين و"الانتشار" طبعا، لإنقاذ الطفلة وإيجاد وسيلة لهزيمة ذلك المخلوق القديم، أو إيجاد حل وسط للتعايش معه، الرواية طبعا تستلهم بقوة من رواية Phan-toms للروائي الأمريكي: داين كونتز التي صدرت في عام 1983م، وتحولت لفيلم بنفس الاسم عام 1998م بطولة الأسطوري بيتر أوتول، بصريا استلهم الفنانون: Kyle Strahm, Felipe Sobreiro بصريا بقوة من فيلم The Thing من إخراج جون كاربنتر، والذي عرض عام 1982م، وصدق أو لا تصدق، فما رسماه جاء أكثر قسوة ورعبا وبشاعة مما ظهر في الفيلم الكلاسيكي المشهور بقسوة وبشاعة مُؤثراته البصرية.

نشرت الرواية دار IMAGE في


REGRESSION
12
CULLEN BUNN
DANNY LUCKERT
MARIE ENGER
image

سلسلة من 25 حلقة بإجمالي 160 صفحة ما بين عامي 2015- 2018م.
المُؤلف : Justin Jordan.
الرسام : Kyle Strahm، وFelipe Sobreiro.

3- Regression- انبثاق: ترجمة غير دقيقة في الحقيقة، التعبير يعني الناتج الأكثر تعقيدا المُنبثق من إجمالي نواتج أقل تعقيدا، كمبحث إحصائي يعني دراسة طبيعة وقوة العلاقات ما بين مُتغيرات مُتعددة.
العمل هو واحد من أقوى الأعمال الأدبية في فئة الرعب النفسي، مع استخدام التقزز كأحد مُسببات الرعب، تبدأ الرواية بالشخصية الرئيسية "أدريان" الذي تعذبه كوابيس وهلاوس مُرعبة مليئة بتقديم الأضاحي البشرية والجنس الجماعي وسط جيوش من الحشرات التي تنهش اللحم الحي لمن يتلذذون بهذا "الفيتيش" الغريب، تنصحه صديقته المُقربة بلقاء منوم مغناطيسي عله يجد إجابة لتواتر هذه الكوابيس والهلاوس، من هنا ننزلق في متاهة من الرعب النفسي، تمزج ما بين تناسخ الأرواح وعبادة الشيطان المُمتدة عبر قرون بين جماعة يموتون ثم يولدون مرة أخرى ليستأنفوا ما كانوا يفعلونه بحيواتهم السابقة، لكن ماذا عن عبادة الشيطان؟ تقول إحدى الشخصيات "لأدريان": "هذا ما فشل فيه الرب المسيحي، فالبشر لا يريدون التوبة أو المغفرة، البشر يريدون تبريرا لما يرتكبونه من فظاعات بينما يستمرون في ارتكابها، تأخذنا الرواية عبر أزمنة متوازية لاستكشاف عمق الشر البشري والظلام الذي يعشش بروح البشر، ظلام مُخيف لدرجة استعباد الشياطين نفسها لجعلها حجة لتبرير جرائم البشر، الكتابة قوية وعميقة، واللغة بليغة وناضجة، السيناريو يصدمنا طول الوقت بتحولات والتواءات للعقدة الدرامية لا يمكننا توقعها أو تخيلها، الرسوم، قوية، صادمة، تستخدم تكنيكات "الاسكتش" التي تمنحها طابعا تسجيليا، كأنما شخص ما يسطر مُلاحظات حول القضية التي تزداد تعقيدا وتركيبا ما بين عوالم وأزمنة وحيوات



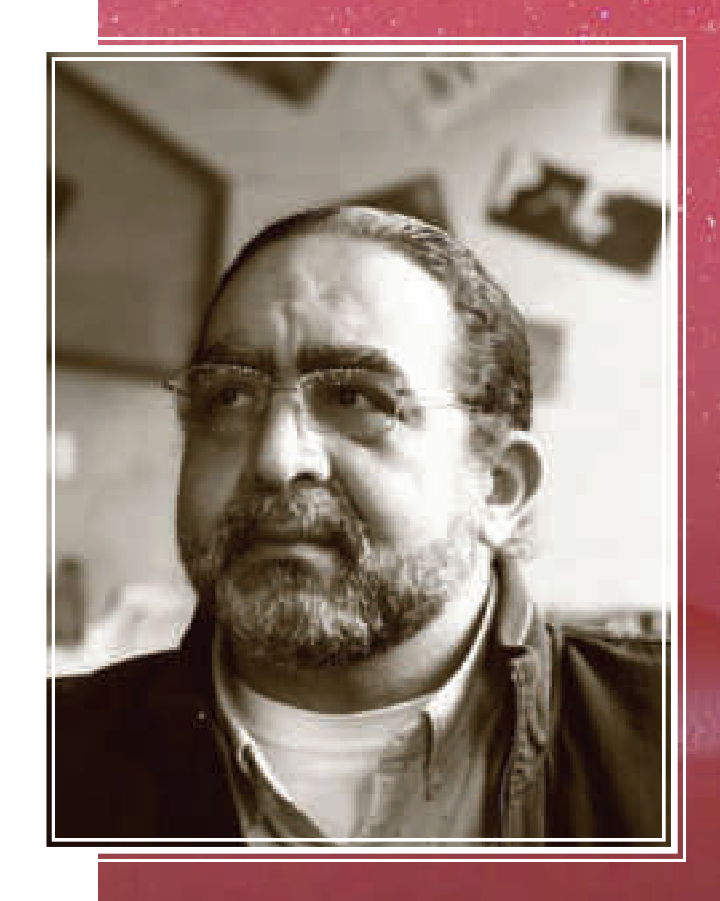
مُختلفة، وتنتهي بمُفاجأة تجعلك تضع الرواية جانبا وتتأمل لوقت ليس بالقليل.
نشرت الرواية دار IMAGE في سلسلة من 15 حلقة ما بين عامي 2018-2019م، ثم أعادت إصدارها بتجليد فاخر في ثلاثة مُجلدات.
المُؤلف: الكاتب الأمريكي كولين بون- Cullen Bunn.
الرسام والمُؤلف المُشارك: داني لوكرت- Danny Luckert.
التلوين: ماري إنجر- Marie Enger.



فنان

فن تشكيلي

محمد صبري: يأتي بالنحت إلى الألوان!



ياسر عبد القوي

مصر

- 1

في التعريف القديم- ما قبل أينشتاين- للمادة أنها كل ما له كتلة وحجم ويشغل حيزا من الفراغ، لكن ما هو الفارق ما بين المادة التي لا تحوي حياة، وتلك التي تحتويها؟ من أين يأتي إدراكنا- الفوري تقريبا- للفارق ما بين كتلة حية، وإن كانت ثابتة، وتلك الغير حية، وإن اكتسبت الحركة؟

هناك شيء ما في الكتلة الحية يجعلنا ندركها في منطقة وعي ما بين الاستنتاج الواعي استنادا لمُعطيات الحواس، وما بين الشعور الغريزي العاطفي تقريبا، أين يقف الفن في هذه المنطقة ما بين الكتلة الحية وتلك الغير حية؟ تحديدا أين يقف النحت باعتباره تشكيلا للكتلة في الفراغ[1]؟ كيف تختلف قطعة الحجر المنحوتة عن تلك التي لم تمسسها يد بشر؟ أهو مُجرد الشكل؟ إعادة الصياغة؟

جعل الفن الحديث هذه الحجة بلا قيمة، فكثير من الأعمال الفنية النحتية الحديثة قد لا تبدو مُختلفة كثيرا عما تشكله عوامل الطبيعة بالأحجار والصخور، في رأيي إنه شيء يستعيره الفن من الحياة، أو لنقل يحاكيها فيه، نحن ندرك الكتلة الحية لأنها تمتلك شيئا تفتقده كتلة الجماد، إنها "تحتل" الفراغ ولا توجد فيه فقط، تحتله بالمفهوم الواسع للكلمة، إنها تخترق الفراغ، تسيطر عليه، تنتزع لنفسها مكانا فيه، إنها موجودة فيه بالقوة، فعالة، تعيد تشكيله، تغير من شكله، تفرض عليه إرادتها ووجودها، وهكذا هو العمل النحتي، إنه يستعير تلك الإرادة من الفنان، إرادة الفعل والقصدية؛ فيصبح له- تقريبا- ما للأجسام الحية من "احتلال" للفراغ، لا مجرد وجود فيه.

من وجهة نظري فإن الأعمال النحتية للفنان محمد صبري، هي مفتاح فهم وتحليل أعماله كمصور، ليس لأنه من حيث التخصص نحات، بل لأنه من حيث إدراكه للعالم هو نحات، إدراكه للعالم كأجسام ثلاثية الأبعاد، تحتل مساحة من الفراغ فارضة وجودها عليه ومُعيدة تشكيله ليصبح الفراغ المُحيط بها عملا نحتيا يؤطر



وجودها ويبدو كصورة سلبية "نيجاتيف" لها، لا تتفجر منحوتات صبري بالحركة كأعمال عصر الباروك مثلا، لكنها أيضا لا تنتمي للاستاتيكية المُستقرة التي تميز فن النحت المصري الحديث تقريبا- ربما استلهاما للنحت المصري القديم.

منحوتات صبري في الحقيقة أقرب ما تكون للفن الإفريقي، يأتي الإحساس بحركة الكتلة لا من تفكيكها، بل من تفكيك وتجزئة الفراغ من حولها، هي تعكس الحركة من دون أن تقدمها مُباشرة، في منحوتته "The Way" من البازلت تستقر كتلة "الخرتيت" راسخة شديدة التماسك، لكنها ليست جامدة ولا استاتيكية، فالبروزات الحادة بالمُقدمة ، تقود إلى انحناءات قوية تستند بصريا على زوايا حادة تعيد تشكيل الفراغ من حولها، إنك تكاد ترى الفراغ وهو يتفاعل ويتشكل حول كتلة التمثال، كأنه خطوط الهواء وهي تنحني وتتشكل حول نماذج الطائرات في اختبارات النفق الهوائي، في العمل النحتى بعنوان "POWER"، تجبر المُقدمة الفراغ على الانطلاق للأعلى ليتلقفه قوس الظهر الحاد الانحناء والمُستند إلى قوسين جانبيين بنفس قوة الانحناء ليتدفق للأعلى قبل أن يعود وينزلق مع انحناء الظهر الأقل تسلطا، كأنما الفراغ يتحول لجناحين للكتلة البازلتية التي تترجم رسوخها لحالة حركة قوية، يمكنني أن أستمر في تحليل الأعمال النحتية لمحمد صبري لساعات، فهو أمر مُمتع جدا في الحقيقة، لكن هذا مُجرد مدخل لاستعراض أعماله التصويرية، لذلك، سأستعرض عملا نحتيا واحدا آخر فقط، بورتريه نحت، لماذا يحمل الرأس المنحوت هذه الكتلة المُربعة الكبيرة، مما يذكرنا بمنحوتات إفريقية عديدة تحمل فيها الرأس كتلة شبه هندسية؟

أولا هذه الكتلة لا تبدو ضاغطة على الرأس، كتوزيع للكتل أو إنشائيا، الرأس يبدو قويا بما يكفي لحملها من دون كبير عناء، هي لا تمثل ضغطا بصريا على كتلة الرأس، وهذه تدليل على سيطرة الفنان التامة على الكتلة وتوزيعها، لكن إلى جانب هذا التدليل، ماذا تمنح هذه الكتلة للعمل؟ إنها تحدد اتجاه تعامل الفراغ، فعلى الفراغ أن



The Way : بازلت - 60×20×15 سم - 2020م

يعاني الاصطدام بهذه الكتلة قبل أن يتدفق حول الوجه، إنها تخضع الفراغ للعمل النحتي، تفرض عليه شروطه، يؤكد ذلك المساحات المسطحة المُستقيمة بخطوط التقائها الحادة، التي تعيد تجزئة الفراغ و"نحته"، هذا هو الوجود بالقوة، تدفق الحياة من سكون الكتلة، بإرغام الفراغ على الحركة من حولها طبقا لشروطها.

2 -

حفر شخص ما الأرض في مدينة إيطالية ما بوقت ما من القرن الرابع عشر الميلادي، فوجد تمثالا رخاميا يعود للعصر الروماني "الكلاسيكي"، فولد النحت بعصر النهضة، أو ربما ولد عصر النهضة كله، بتلخيص شديد، هذا ما حدث فعلا، تلك التماثيل الرخامية البيضاء الصقيلة بتفاصيلها الدقيقة المُتقنة الواقعية هو ما أنتج فن النحت كما نعرفه الآن، وكما رسخه أساتذة عصر النهضة الكبار، وصولا لولادة النحت الحديث على يد "أوجست رودان" في أواخر القرن التاسع عشر، وصولا للبوب آرت والمنيماليزم خلال ستينيات القرن العشرين، لكن السؤال الذي لا يُسأل عادة، هو: هل تلك المنحوتات الرخامية الصقيلة تمثل حقيقة فن النحت الكلاسيكي بالعصرين الإغريقي والروماني؟

على نفس المنوال نسأل: هل تمثل التماثيل الحجرية الفرعونية فن النحت الفرعوني؟ أعني كما عرفه المصريون القدماء، أو كما عرف نحت العصر الكلاسيكي كلا من الأغريق والرومان القدامى؟

الحقيقة المُثيرة أننا نعرف صورة غير كاملة عن النحت القديم، والحقيقة أن نحت عصر النهضة وكل النحت الحديث اللاحق عليه وُلد من رحم فهم قاصر وغير صحيح للنحت الكلاسيكي القديم، فعلم الآثار باستخدام تقنيات مُعقدة وحديثة من الإضاءة والتصوير أثبت أن تلك المنحوتات القديمة كانت ملونة بألوان زاهية أزالها الزمن والتفاعل الكيميائي مع مكونات التربة التي دُفنت بها، بالإضافة للتنظيف المُتحمس غير المُبالي الذي قام به مُكتشفوها، تلك التماثيل الرخامية كانت مُغطاة كليا وفي أغلبها بطبقات من الألوان، التماثيل الفرعونية الهائلة كانت ملونة، بل وحتى مزخرفة بالذهب، النحت القديم كان في أغلبه ملونا، بقدر تلوين لوحة من التصوير، النحت الهندي التقليدي ملون جدا، وكذلك كثير من المنحوتات الإفريقية التقليدية، المنحوتات الدينية عموما تأتي ملونة في أغلبها، لكن الحقيقة أن النحت الملون يتناقض مع الذائقة الفنية العامة، ويبدو مُتأرجحا على حافة الزخرفية وحتى



POWER: بازلت - 50×30×16 سم - 2021م

"الكيتش"[2]، لذلك فعادة ما يتجنبه النحاتون أو ربما لا يتخيلونه حتى إذا لو كنا لن نأتي بالألوان للنحت، ماذا عن إحضار النحت للألوان؟

لكن كيف يحضر الفنان محمد صبري نحته لمساحة التصوير المُسطحة؟ يحضره بكل حمله من القوة والثقة والتمكن، هذا "رسام" يمتلك تقنيته لدرجة الأستاذية، خطوطه قوية، واثقة، لا تردد ولا هشاشة فيها، تستطيع خلق كل من إحساسي المرونة والصلابة بنفس القدر من التمكن، الخط هو الأداة الأساسية، حتى الظلال والملامس هي خطوط أعيد تشكيلها وتوظيفها، دائما الخط، حاضر بقوة، هو البطل، اللون مُؤكد للكتلة، داعم لها، يلعب باللوحة الدور الذي يلعبه الفراغ في العمل النحتي، الألوان في أعمال محمد صبري تمنحنا عنصرا آخر، قليلا ما يستخدمه النحت- ربما لشدة صعوبة السيطرة عليه بالنسبة لعمل نحتي- إنه الضوء، لوحات صبري غارقة في الضوء، شخوصه المُحتشدة غالبا في تراصٍ يخلق كثافة بصرية قوية في التناغم ما بين الكتلة والفراغ (= اللون) تعوم في بحر من الضوء المُباشر القوي، كأنما يقتنص شمسا لكل لوحة، الخطوط السميكة القوية التي تؤطر عناصر لوحاته والظلال الحادة التي تؤكد الكتلة وتمنحها الصدارة كلها تؤكد هذا الحضور القوي للضوء، الضوء الذي يتدفق كنهر يحيط كل الأشياء، الألوان جريئة وقوية، لكنها ليست وحشية ولا حادة، ألوان أليفة، نوعا ما "طيبه"، ألوان تستحم في ضوء الشمس، وتستمد قوتها منها، ليست ساخنة بل أميل لأن تكون دافئة، إنها مُرحبة مضيافة للعينين، هذا الترحيب يسمح بالاستغراق في تفاصيل العمل ومستوياته المُتعددة، فلوحات صبري مليئة بالعلاقات البصرية والدرامية، والمستويات المُتعددة للتلقي، بداية من التصميم المُعقد تقنيا المتجاوز للحلول التصميمة البسيطة المُعتادة، حيث الجدلية البصرية الدائمة، كل علاقة بين عنصرين تخلق عنصرا بصريا جديدا يدخل في علاقة مع عنصر آخر ليمنح عنصرا ثالثا، وهكذا، حركة دائمة وسط تلك العناصر التي تبدو مُقتصدة في الحركة، لكن اللوحة تتدفق بحركة لا نهائية تتخلق عبر علاقات العناصر البصرية ببعضها، وعلاقتها بالألوان التي تؤطر الكتل وتؤكدها وتمنحها بُعدا آخر مُكثفة من علاقات العناصر ببعضها. كل لوحة لمحمد صبري هي كرنفال تشكيلي ومأدبة بصرية عامرة ومُشبعة ، يقف عالم صبري في منطقة ما بين الواقع والحلم، إنه العالم الواقعي، بشخوصه وحيواناته ونباتاته، لكنه أيضا

حلم يتجاوز العلاقات الواقعية المُباشرة، خالقا مساحة للمُتلقي لنسج حلمه الخاص من العناصر الوفيرة التي يقدمها صبري، إنك لن تشعر بالاغتراب أبدا أمام عالمه، أنت تعرف هذا العالم، تألفه، لكنه يبقى على بعد لمسة من طرف إصبعك، على بُعد لحظة من عينيك، تلك هي مسافة الحلم القريبة واللانهائية معا، هو يخاطبك فنيا من مناطق مألوفة، حلول الفن الإفريقي البصري للأجسام البشرية والحيوانية، القصص الفولكلورية، عناصر الزخرفة الشعبية، مشاهد الحياة الريفية، لكن كل تلك العناصر هي مُفردات لغة تشكيلية لفنان مُثقف فنيا وبصريا، مُدرك بوعي للبُعد الثقافي والحضاري الذي يختار الانتماء إليه، يستطيع صياغة أي جملة بصرية يريد، ويصيغ من جمله تلك ملحمة تشكيلية يسكنها لوحة واحدة، كل لوحة تبدو وكأنما تحوي عالما كاملا، يمكنك أن تطلق خيالك في هذا العالم لتجد بلوحة واحدة، تواريخ وقصص وأساطير وحكايات وعلاقات ما بين الكائنات قدر ما يمكن لخيالك الإبحار في هذا النهر التشكيلي الذي يطلقه صبري في كل لوحة من لوحاته، تبدو اللغة قاصرة







الأم 2009م



From Egypt - زيت على كانفاس- 25×20 سم 2020م



من أجل مستقبل أفضل- أكريليك وفحم على كانفاس- 110×90 سم - 2020م



العاشقان - زيت على كانفاس- 100×100 سم - 2020م

كثيرا أمام لوحاته، لا يمكنك وصف أو تلخيص أي منها عبر اللغة، اللغة البصرية التشكيلية قوية لدرجة تعجز لغة الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، ربما سيكون علي أن أكتب قصيدة من وحي كل لوحة لكي يمكنني وصفها بالكلمات، فقط أشير لمُقارنة بصرية ما بين عملين "من أجل مُستقبل أفضل"، و"العاشقان"، رؤية هذين العملين جنبا إلى جنب تشير بوضوح لمدى اتساع الأدوات البصرية لصبري، ومدى قدرته على تطويعها للتعبيير البصري عن عالمين يبدوان مُتناقضين تقريبا، ما بين رأسية العناصر البشرية والأحمر القوي المُسيطر على العمل كله، وما بين ليونة العناصر وأفقيتها والضبابية الحلمية التي تسيطر على لوحة "العاشقان" حيث يبدو العالم كله غارقا في حجاب من الضباب بينما يبحران عبر الحلم، لكن صبري لا يمنح أيا من البرودة أو الحرارة السيطرة التامة على لوحاته، هناك دائما هذا التوازن الذي يشبه توازن الحياة نفسها، ملحوظة أخرى مُهمة، العلاقات البصرية بين الشخوص تبدو دائما شديدة الاسترخاء والسكينة والثقة، لا يوجد توتر لا بصري ولا مشهدي، هناك دائما بحث عن الثبات، اليقين، وربما حتى "الصرحية"، البناء دائما قوي وراسخ مُتمتع بنقاط ارتكاز عدة تضمن له هذا الاستقرار، العناصر المُنفصلة عن الكتلة تبدو دائما مشدودة إليها، مُحيطة بها، دائرة من حولها، هناك دائما يقين في أعمال محمد صبري، الحلم يتسلل إليك، يفاجئك بهدوء، بدهشة تكوينه، لا يصدمك أو يخترق عالمك، بل يأخذ بيدك ليريك أنه يمكن إعادة ترتيب عناصر العالم، لجعله أكثر إشراقا وقوة.

هوامش

----

1 - يستخدم الفراغ هنا بالمفهوم الفني لا الفيزيائي، الفراغ بمعنى ما يخلو من كتلة نحتية أو ساحة لونية بالعمل الفني

2 - : أو الفن الهابط، التعبير مستعار من الألمانية وهو مصطلح ينطبق على الفن والتصميم الذي يُنظر إليه على أنه تقليد ساذج أو غير مبرر أو ذوق عادي.

عارض الفكر الطليعي الفن الهابط باعتباره انتماءًا ميلودراميًا وسطحيًا للحالة الإنسانية ومعايير جمالها الطبيعية. في النصف الأول من القرن العشرين ، أشار الفن الهابط إلى منتجات ثقافة البوب التي تفتقر إلى عمق الفنون الجميلة. ومع ذلك ، منذ ظهور فن البوب في الخمسينيات من القرن الماضي ، يُعاد تقدير الفن الهابط في بعض الأحيان باعتباره ساخر أو معبرا عن روح الدعابة أو حتى موظفا في الموضة

إن تصنيف الفن المرئي على أنه "كيتش" غالبًا ما يكون تحقيرًا ، وإن لم يكن حصريًا. يمكن الاستمتاع بالفن الذي يعتبر الفن الهابط بطريقة إيجابية وصادقة تمامًا. على سبيل المثال ، تحمل القدرة على أن تكون جذابة أو "ملتوية" دون أن تكون مسيئة على السطح ، كما هو الحال في لوحات Dogs Playing Poker.

يمكن أن يشير Kitsch إلى الموسيقى أو الأدب أو أي عمل ، يتضمن كلا من السخرية والإسراف، كمصطلح وصفي ، ظهر التعبير في أسواق الفن في ميونيخ بألمانيا في ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر ، واصفًا الصور والرسومات الرخيصة والشائعة والقابلة للتسويق التجاري الواسع.

THE TIMES

دراسة

مسرح

طقوس مسرحية : كيمياء الحكي

الجزء الثالث

حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا

في حلقات (المنفى والفنان، في المنفى، لا وطن لك سوى نفسك!) تعرضت لقضيتين:
القضية الأولى هي كيفية تدخل المنفى الحاسم في حياتي كفنان، وكيف جابهت نفسي بأسئلة جوهرية عن العملية المسرحية، وتأثير الحرب الحاسم على فهمي المسرحي حيث لا يمكنك أن تنشغل بما هو ثانوي في المسرح، وأن عليك أن تختزل وتكثّف إلى الحدود القصوى وأن تركز على هاجسك الأبدي وسبب وجودك وهو عفوية وحميمية اللقاء مع الجمهور. ومن هناك إلى علاقتي مع المُمثل والجسد، دوافعه وأسبابه، تعمقت في رؤيتي للتمثيل. كذلك تطرقت لحيوية المُمثل وعلاقته التفاعلية مع المُشاهد وكيف أن هذا كله أبعدني عن جذوري المسرحية التي تعلمتها في الأكاديمية والفن الحديث، وتوقفت عند علاقتي النقدية بالفن المسرحي الأوربي.
القضية الثانية عمدت إلى تشريح نقدي لتأثير جروتوفسكي والبوتو، وهو تشريح نقدي ذاتي وتشريح لما هو خارج ذاتي أوصلني عبر السنين إلى العودة إلى جذور كنت أظنّها يوما أصولية لا تستأهل التوقف عندها.
ذلك إني عندما جئت إلى الغرب كان لدي هاجس أنّني موهوبا فطريا ولا تنقصني سوى تقنيات تشذب موهبتي. غير أنّي جننتُ في الغرب للأسباب التي ذكرت، وكثيرا ما فكّرتُ بالعودة إلى وطن ينتظرني جلادوه بقائمة أحكام بالإعدام. غير أني استبدلت تلك الأفكار الانتحارية بتجذير وطني عبر الطقوس، ذلك أني كنت في كل درس أو تدريب أو بروفة أشتغل على مستويين: مستوى التنفيذ وإجادة التنفيذ، ومستوى الرقيب النقدي الذي تحرسه ذاكرتي الطقوسية من دون الوقوع في مُهاجمة الغرب كالأصوليين أو الشوفينيين القوميين، ولا استمراء الغرب والتحوّل إلى مُستغرب شرقيّ آخر.

طقوس التعريف
ما هو الحكواتي؟

الصفة الأساسيّة للحكواتي هي أنّ عروضه قابلة للتغيّر بناءً على ردود أفعال الجمهور. فردود الأفعال تقوده إلى تغيير الدراماتوجي والخطة الإخراجية- إذا صحّت مثل هذه المُسمّيات- وهذه الصفة الجوهريّة تسمح له بالحوار مع المُشاهد بطرق عديدة أطرفها توزيع شخصيات الحكاية أو إسقاطها على المُشاهدين.

كلمة حكواتي مُشتقة من حكى وحاكى. حكى تعني قصّ وأخبر، وحاكى تعني قلّد أيّ جرى على منوال. وبهذا السياق فإنّ كلمة الحكواتي تعني الشخص الذي يقص ويشخّص. والحكواتي أدواته الصوت والحركة تساعده في ذلك ملابس واكسسوارات. إنّه مقلّد مُمتاز لسلوك الناس رجالا ونساءً، وللّهجات الدارجة، يشق البطون إذا ما أضحك وينتزع الدموع والعويل إذا ما حكى عن كارثة.

أما قصصه فهي متنوعة؛ منها ما هو مكتوب ومُرتجل، مُتداول وغير مُتداول، ديني ودنيوي، غنائي وسردي. والحكواتيون أنواعٌ منهم الديني والدنيوي والنسائي والرجالي والتشخيصي والتجريدي.

لكن، لحظة واحدة.

ماذا يعني كل هذا؟

ماذا يعني أن نحكي حكاية؟

طقوس التأويل الأولى
ما هي الحكاية؟

سأتسلسل بهدوء فأقول إنّ التاريخ حين يذكر الماضي فإنّه يحكي حكاية. وإنّ الحديث عن المُستقبل حكاية أيضا. وإنّ تذكرنا للماضي حكايات. إنّ حركة الزمان رويّ، والدراما حكاية. والفعل خبر عن الدوافع لأنّه نتاج لدوافع مُحددة. التاريخ يخبرنا عن أحداث الماضي. والعلم يخبرنا عن الذي سيحدث في المُستقبل. الدوافع هي أخبار عن أحداث، أو أفعال داخلية أو خارجية. التراجيديا رواية عن أحداث دموية. الذاكرة قصة ماض مُنفعل. حركة الزمن قصة. والتعليقات سرد لموقف مُحدد. الحدث عملية خبرية لما يجري داخل الإنسان أو خارجه. الألم عملية خبرية عن قضية ما. الغضون خبر عن التقدم في العمر، والمبتدأ خبر للخبر ذلك أننا إذا لم نعرف المُبتدأ لن نتمكن من معرفة الخبر. النوبة القلبية رسالة عن تراجع أو تدهور جسدي. الصداع تعليق حول نوعية كحول الليلة الماضية أو نوعية أصدقاء الليلة الماضية. المدرسة الفنية خبر عن مرحلة ثقافية تمرّ بها مجموعة ما. الأمر نفسه مع الهندسة المعمارية والفلسفة. الحفريات قصة ومُختبر التشريح حالة إخبارية. التأويل خبر عن نص ما. كل ما يتحرك في الزمان والمكان هو حكاية عن حدث داخلي أو خارجي أو كليهما. الرويُّ هو حركة الزمان في الفضاء.

...

المسرح الذي أعمل على تطويره يحكي عن المُفردات التي تناولتها للتو. فالعملية المسرحية ليست نصا على خشبة وإنّما ما يحدث بين طرفي العرض في اللحظة



ساعا

Een verteller en muzikant kloppen aan bij meerdere huizen. In ruil voor de gastvrijheid die hen geboden wordt brengen ze **de uren nul**, gebaseerd op traditionele verhalen van Arabische nomaden-vertellers. Hazim Kamaledin, een Iraaks theatermaker, maakte er een hedendaagse bewerking van, gestructureerd in negen korte verhalen, waardoor een stevige rode draad loopt.
Het zijn vertellingen uit de woestijn, bevolkt door djinns en andere wezens. Wie echter denkt aan 1001-nacht in een poëtisch kleedje komt bedrogen uit. In de verhalen wordt met een hedendaagse blik naar de authentieke fabels gekeken. Doorheen de lyrische en verbeeldende taal, komt het geweldadige en surrealistische karakter van de mythologie naar voor.
de uren nul gaat over de strijd van een mens om zijn eigen demonen te vernietigen.

Wil je ons als gast ontvangen? Heb je er een plekje voor? Een kamer, een gang, een zaal, een café,... alles kan. Je mag ons steeds contacteren op 03/235 05 89. (minimum 10 toeschouwers)

والمكان المُعيّنين. المسرح هو في المقام الأوّل عرض حي وليس نصا ولا نظرية أو طريقة إخراج. التاريخ الحقيقي للمسرح هو تاريخ فن العرض، تاريخ سيرورة التفاعل بين المُمثل والجمهور، أو ما أفضّل أن أسمّيه (اللقاء).

لكنّنا لم نتعلم، للأسف، إلاّ القليل عن تاريخ العرض المسرحي إبّان دراستنا، رغم اطلاعنا على الكثير من نصوص العرض المدوّنة؛ أعني النص الأدبي.

في البلاد التي ولدت فيها ما تزال ثمّة شواهد عن تاريخ العرض: طقوس بدائية، دينية ودنيوية، تعتمد علاقة التفاعل بين المُشاهد والمُمثل. من أشكال هذه العروض المُتعددة فنون الحكي، والكراكوز، والمولد، والدرباشة، والزورخانة، لكني سأحدّد نفسي حتّى كتابة السطور بفنون الحكي التي تستخدم فيها المُوسيقى والأزياء والاكسسوارات.

طقوس دينية

القاري والملّه

هو حكواتي ديني ينتقل بشكل عضوي بين فنون القص المُختلفة سردا، وفعلا، وغناءً، وترتيلا، وتجويدا ومُعايشة. يلجأ لإلقاء الشعر، وينتقل إلى الغناء، ثم ينعطف ليستخدم استعارات ورموزا تعضّد التواصل مع جمهوره. و(القاري) يقرّب نفسه لمُشاهد ويتجنّب آخر ويبعد ثالث. إنّه يوائم كذلك بين مُختلف طرق السرد. والحركة عنده هي إشارة وطقس ورقص تشخيصي.

جمهور (القاري) أو (الملّة) يعرف مُسبقا أحداث القصة. ولهذا، ما أن يرد اسم البطل حتى يبدأ بالهرج والصراخ أو بالبكاء والعويل، تعاطفا مع البطل، أو سخطا على أعدائه.

(القاري) في صيغته المعروفة وسط وجنوب العراق يتناول غالبا واقعة مقتل الحسين، حفيد النبي محمد في كربلاء. وهي واقعة معروفة يؤدي تكرارها السنوي إلى تطهّر عنصري العرض: المُمثل والمُشاهد.

يتنقّل (القاري) في هذ العرض ما بين الغناء واللّا غناء، بين القص والندب، بين الطقس (الفعل) والإخبار، ويستخدم الكثير من الشعر لمُختلف الأغراض.

إليكم تكثيف للكثير من صفاته هنا:

تتّشح مدينة كربلاء برايات سود فوق السطوح وفي الشوارع والساحات والأسواق. تملأ الطرقات نشرات ضوئية وخزانات ماء معطّر بالورد. ترتدي الأسواق الشعبية حلّة عاشورائية ولا تكتفي بالرايات. ثمّة مجالس حسينية تعدّ في قاعات كبيرة (تكايا) أو في باحات جوامع أو ساحات عامة. يستأجر التجّار طباخين لإعداد الطعام في الشوارع والساحات العامة ولتقديمه مجاناً للجمهور، ويستأجر



الواحد منهم (قاري) يرى أنّه الأفضل.

في التكايا يبدأ (القاري) عادة بتلاوات من القرآن يعقبها حداء انفرادي، قبل أن يتناول هذا البطل أو ذاك، مُستخدما أساليب تحافظ على شدّ الجمهور. القاري لا يحكي القصة بطريقة سردية فقط كما أسلفنا. بل يستخدم طرقاً لشدّ الانتباه، وللإثارة الدرامية ومزج المتوقع باللا متوقع.

عين القاري مُركزة باستمرار على رد فعل الجمهور. الأمر الذي يجعله يعدّل من سياقات حكايته بما يتناسب وحالة المُتلقي في تلك اللحظات. فإذا أحسّ بتراخي الجمهور على سبيل المثال، ينتقل بالموضوع إلى حدث غير متوقّع. فيعلن على سبيل المثال أنّ فاطمة الزهراء قد ظهرت يوم القيامة وهي تنادي الملائكة أن يجلبوا لها ولدها الحسين القتيل. وحين يلمح عودة الانتباه إلى المُشاهدين ويسمع نحيب بعضهم يوغل في فجائعية حكايته المُرتجلة فيقول: إنّ الملائكة أتت بجسد مقطوع الرأس سجته على الأرض أمام فاطمة التي ناحت وضجّت الملائكة معها بالنواح!

هكذا يكون مُتأكدا أن خط التوتر بينه وبين المُشاهد عاد بقوة. وفي مثل تلك اللحظة قد يصمت ليسبر أغوار الجمهور ويعرف فيما لو أنّ الجميع مُندمج بالطقس أم ما زال عليه أن يرتجل شيئا آخر! بهذه الطريقة يرسم القاري مسارا غير متوقع لحكايته.

يخضع تقديم القاري للحكاية أحيانا لمباديء التداعي أو تيار الوعي رغم الطابع المُتسلسل للقصة. وتتم التداعيات والتأويلات هذه بخاصة في الأيام الأولى لطقس الأيام الثلاثة عشر. ولكن كلّما اقترب اليوم العاشر كلّما أزيحت التداعيات واحتلت المادة الملموسة (التاريخية) للفاجعة مكانها وصولا لـ (المقتل) يوم العاشر من مُحرّم.

الميزات المهمة للقاري هي القدرة الصوتية الفائقة التي تسمح له أن يتنقّل بين حالة وأخرى بحرفيّة عالية تفهم أصول المقامات المُوسيقية وتعي التوتر النفسي، وتربط الرويّ بالحداء وبالقص الحيادي.

أمّا الميزة الأخرى فهي أنّه يجيد الإيماء ويعرف أنثروبولجيا، الحركة ومُحاكاة سلوك الناس بغرض إذكاء الحزن والعويل في المُشاهدين.

أمّا معرفة الجمهور المُسبقة بالحكاية فتمنح (القاري) فرصة التنقل بين مُختلف أنواع اللعب (التمثيل) حركيا وصوتيا، مُعايشة وتغريبا. وفي هذا السياق لا يكون المُشاهد مُتفرجا وحسب. بل ومُشاركا تفاعليا مُتعاطفا مع شخصية ومُعاديا لشخصية ثانية، مُندفعا أحيانا إلى مستوى الهجوم على مُمثل يمتطي حصانا ويلعب دور عدو البطل، في موكب تشابيه في الشوارع، الأمر الذي يدفع (القاري) للتدخل

بين المُمثل والجمهور ويدفع المُمثل للرد على الجمهور بهجوم مُضاد!

طقوس دينية
العدّادة والملّاية

الراوية الأنثوية هي مُمارسة طقسية أشهر أنواعها (الملاّية) في وسط العراق، و(الگواله) في الجنوب، و(العدّادة) في بغداد. أقول: العراق لسبب وحيد هو قصور معرفتي بمُمارسة هذا الطقس وعدم تعدّيها إلى ما هو موجود في البلدان الأخرى.

فن (العديد) هو طقس غير علني يُمارس خلف أبواب مُغلقة وله مضامين دينية هدفها التجلي. وفي عروض العدّادة يصل التجلّي حدودا بعيدة.

يتكوّن (العديد) من أساليب أداء أهمها إلقاء الشعر، والغناء، والتجويد، والردّات، والقصّ، واللطم، والرقص (الجولة)، والتمثيل. أدناه ألخّص وصف الناقد العراقي الشهير علي مزاحم عباس لهذا العرض.

(العديد) ضرب من ضروب الطقوس التشخيصية، ترتدي فيه الراوية زيّا يسمّى (هاشمي) والنساء ثياب حداد. غالبا ما يكون موقع (العديد) باحات بيوت توضب في شكل مُربع أو دائرة غير مُكتملة تحتوي صحون مليئة بالسجائر، وعلى رأس المُربّع أو الحلقة كرسي عالٍ مُجلل بالسواد هو منبر العدّادة أو (الملاّية). تعلّق على الجدران أقمشة سوداء عليها كتابات من مثل (يا حسين، يا شهيد، يا مظلوم) ويعلّق سيف أو بضعة سيوف. العدّادة تتأبّط مخطوطات مُغطاة بقماش أسود أو أخضر، ولها مُساعدة تتولّى جزءًا من الطقس كمثل الندب وتحفيظ النساء مقاطع يرددنها أثناء العرض كالكورس.

تبدأ العدّادات عروضهنّ عادة بإنشاد عبارة (وي يا حسين) بجلال، تتبعهنّ أشعار شعبية وحكايات مُختلفة أهمها واقعة مقتل الإمام الحسين بن عليّ بن أبي طالب. أمّا النساء الجالسات على شكل حلقة أو مُربّع فسُرعان ما يتركن أوضاعهنّ حين تبادر واحدة بالوقوف في الوسط وتنثر شعرها وتكشف صدرها وترقص (أو تجول) بحركة متموّجة يمينا ويسارا بساقين مضمومتين ورأس يتذبذب. ويتصاعد رقصها على



إيقاع صوت العدّادة. وفي لحظة ما تتّجه بعينيها إلى امرأة فتقف الأخيرة لتقابلها بالرقص. ترقص المرأتان وتلطمان أو تجريان واحدة وراء الأخرى تساوقا مع تصاعد أداء العدّادة، ثمّ تهبّ بقية النساء ليرقصن فيقذفن بأجسادهنّ في الفضاء بطريقة غريبة ويضربن الأرض بأرجلهن تقابلهنّ العدّادة بتصعيد في (العديد) والغناء وصرخات الـ (ييووه).

حين ترى أنّ التجلّي بلغ الذروة المطلوبة تخفّف العدّادة من حماسة النساء عبر تغيير الألحان والخروج عن الحكاية إذا ما وجدت حكاية بالطبع! وحين يعود الهدوء تبدأ استراحة تتخلّلها طقوس فيها يُرشّ ماء ورد أو يوزّع خبز يُسمّى (خبز العباس)، أو يتمّ تبادل حكايات من الإرث الديني والدنيوي، وقد يُقدّم مشهد مسرحي بدائي يشخّص واقعة (عرس القاسم). وهي واقعة تحكي عن زفاف مُفترض لـ (القاسم) ابن أخ الحسين الذي تقرر له أن يتزوج من ابنة الحسين أثناء الحصار المضروب عليهم من قبل جيش الخليفة الأموي يزيد



بن معاوية لكنّ ذلك لم يتمّ لأنّ القاسم يستشهد قبل الزاوج. تلعب واحدة من النساء دور العروس وأخرى دور العريس، فيسدل على وجه العروس خمار أبيض، وترتدي الأخرى زياً رجالياً ويقدّم مشهد العرس وكأنّه مأتم.

بعد الاستراحة تمزج العدّادة الحكاية بتعليقات حول ما يحدث في الحياة اليومية وغير ذلك وتنتقل بسلاسة للعديد فتتوسط امرأة بقية النساء وتجول من جديد بينما البقية يلطمن أو يرقصن. وعندما يحمي وطيس الطقس تبدأ النساء بالضرب على صدورهنّ المكشوفة أو على أكتافهنّ وذلك على إيقاع غناء العدّادة وسردها، وأثناء ذلك تبادر امرأة أخرى بالوقوف وسط البقية لترقص تتبعها أخرى وأخرى.

ذات لحظة تغيّر العدّادة خط السرد والغناء فتأخذ بقراءة قصيدة ترثي الحسين. عندها تنقسم جوقة النساء إلى مجموعتين تقابلان بعضهما البعض، فتلطمان على الصدور والخدود والجبين. المجموعتان تقودهما امرأتان تتقابلان في نوع من الكوريوغرافي البدائي، فترقصان وتلطمان على الجبين وعلى الصدور تتبعهما المجموعتان ثمّ تتركان موقع القيادة لنسوة أخريات.

وهكذا تتوالى النسوة على لعب دور القيادة بينما نساء المجموعتين تتبادلان مواقع الانتقال من صفوف مجموعة إلى أخرى حتّى تتداخل المجموعتان بطريقة يصعب فيها معرفة حركة الانتقال. تمزق النساء ثيابها ويصل الطقس مستوى محموما شبيها بالفوضى لكنّه في الواقع منظّمٌ على أسس تشرف عليها العدّادة بدقة. فرغم أنّ العدّادة مُندمجة كليّا (trance) أو في حالة تشبه الغيبوبة، إلاّ أنّها لا تفقد تركيزها على مُراقبة ما يحدث بدقة! فاندماجها هو محاورة لغرائز وأحاسيس النساء، وتركيزها هو قيادة لمسار الطقس.

طقوس شعرية
سوق عكاظ، أو خطوة نحو فهم التأويل:

كانت الثقافة العربية قبل التدوين ثقافة غير حكائية. أيّ أنّها لم تكن تخضع لتقنيات ثقافة القص والحكايات والسرد. بل كانت ثقافة عاطفية شعرية وصفية روحانية. لهذا كانت فنون العرض ذات طابع آخر، كمثل الخطابة والإلقاء والترتيل والتجويد والتنغيم في الأشعار والخطب وطقوس العبادة عمودها الفقري الحسّ والغريزة.

بل وحتّى الأصنام كانت بعيدة عن المفاهيم التشخيصية والسردية، ماعدا هبل!

كانت اللاّت مثلا عبارة عن صخرة بيضاء مُربعة، أصلها جُرم هبط من السماء، بني فوقها بناء وتحتها حفرة. وكانت العزّى شجيرات في الطريق بين مكة والعراق بنوا عليها بيتاً. أمّا مناة فكانت صخرة تمنى عندها دماء النساك (أي تراق دماءهم). وكذا الأمر مع إساف ونائلة اللذين كانا حجرين موضوعين على الصفا والمروة. والصفا بدوره حجر عريض أملس طوله ستة أمتار، وعرضه ثلاثة، وارتفاعه نحو مترين. والمروة حجر أبيض طوله أربعة أمتار، وعرضه وارتفاعه متران.

هُبل الوحيد كان في هيئة إنسان.

واللافت أنّ هُبل هذا في الأصل لا ينتمي للثقافة العربية. إنّه تمثال روماني استورد من بلاد العماليق (بلاد الشام آنذاك). وهو إله تبرع به العماليق لعمرو بن لُحَى فجلبه إلى مكة. وكان إلها (سرديا، مُجسّدا) على صورة إنسان من عقيق أحمر مكسور الذراع اليمنى صنع لها العرب بديلا من الذهب. وكان ينتصب في جوف الكعبة وأمامه سبعة أقداح.

سوق عكاظ واحد من فنون العرض غير



السردية أيضا.
لقد كان السوق مُنتدى أدبيا ينعقد سنويا ويؤدّي دورًا مُهمًّا في حياة العرب الثقافية. إنّه سوق ثقافي يجتمع فيه العرب لتبادل القصائد، وتقدم عروضه الشعرية في سهل بين مكة والطائف، وسط واد فسيح يرفل بالمياه والنخيل، ويبعد عن مكة ثلاث ليال بالجمل وعن الطائف ليلة واحدة.
كانت عروض عكاظ تقدم في بداية كل سنة هكذا: يجتمع الشعراء العرب مُمثلين عن قبائلهم في عرض احتفالي. يقفون على التلال ويتجمع الناس من حولهم. فيرتجل كل شاعر قصيدة يلقيها بأسلوب مُميز. أمّا الجمهور فيحفظون القصيدة في الحال وينطلقون إلى التلال الأخرى لكي ينقلوها ويصبحون مُمثلين بدورهم أو حكواتيين. فتكتسب قصيدة الشاعر بهذه الطريقة لونا وتأويلا جديدا. فثمّة من الحفاظ من ينقل القصيدة كاملة غير منقوصة وثمّة من ينقل ما تمكن من حفظه حيث تصيب القصيدة تأويلات الناقل/ المُمثل/ المُشاهد.
سوق عكاظ بهذا المعنى هو فضاء عرض location يأتيه العارضون per-formance يتناشدون فيه الأشعار ويتفاخرون ويتنافرون ويترجمون شكلا من أشكال الصراع أو التوتر. وللشعراء المُتنافسين مُحكّمين يفصلون بينهم ومن أشهرهم النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة حمراء من أدَم فيحكم بين الشعراء (المُمثلين) الذين يعتبرون أبطال قبائلهم التي تفتخر بهم وتتمنى أن يتفوق على الشعراء الآخرين.
القصائد التي تلقى هناك تأخذ أبعادا أخرى. في ذلك الموقع يصبح التلّ مكانا، والسهل فضاء، وصورة الحضور والطبيعة سينوغرافيا ويصبح الجمهور حفاظين ومُنتجين جُدد للقصائد، ويصبح الشعراء (المُمثلون) جمهورا في آخر الليل حيث يستمعون للقصائد وهي تنتشر كالهواء في الصحراء.
المُمثلون هنا هم الشعراء المُتنافسون الذين يستخدمون، الحركة، والإيماءة، والصوت الجهوري وتلويناته للتأثير في الجمهور.
إمروْ القيس:

قفا نبك من ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ
فتوُضِحَ فالمِقراةِ لم يَعفُ رسمُهاَ لِما نسَجَتْها من جَنُوبٍ وشمألِ

في قول اللاّ تشخيص يوجد شيء ثالث في الثقافة العربية غير القصائد والأصنام. أعني الخطابة.
فقد عرف العصر الجاهلي ضربا من النثر اسمه الخطابة. والخطابة لم تكن أقل منزلة من الشعر، وإن لم يتوفّر من نصوصها الموثّقة إلا ما ندر. خطبة قُس بن ساعدة الإيادي على ناقته هي من أشهر تلك العروض. وهي خطبة لم تكن تشخيصية. بل ذهنية ووجدانية في آن. وقس بن ساعده، هو أول من خطب على شرف (مكان عالٍ) وأول من اتكأ أثناء العرض على سيف تارة، وعلى عصاً تارة أخرى.
من خطبة قس بن ساعدة الأيادي:
أيّها الناس اسمعوا وَعُوا، وإذا وعيتم فانتفعوا، إنّ من عاش مات ومن مات فات، وكل ماهو آتٍ آت، إنّ في السماء لخبراً،



وإنّ في الأرض لعبراً، مهاد موضوع، وسقف مرفوع، ونجوم تمور، وبحار لن تغور، ليل داج، وسماء ذات أبراج، ما لي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون. أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تركوا فناموا؟

عروض الخطابة تناغي البديهة، والذهن والمشاعر، بحيث يسعى الخطيب إلى الإقناع الذهني والاستمالة الوجدانية. وقد مارس العرب فن الخطب في الأسواق، وفي الحروب، وفي الأعراس، وفي مُناسبات القبيلة الكبرى، وما سوق عكاظ سوى أحد الأمثلة على ذلك.

طقوس دنيوية
الحكواتي (الراوي)

يُعد هذا الحكواتي أحد أهمّ وآخر الأشكال الحيّة المُستمدة من التقاليد الشفاهية. وهو راويةٌ دنيويٌ أشهر أشكاله تتموضع في المقاهي.

تعني كلمة حكواتي باللغة العربية الشخص الذي يروي. كما إنّ أصل فعل (حكى) كما أسلفتُ يعود إلى عملية دمج الحكي والمُحاكاة. بمعنى أنّ الحكواتي فنان يعبّر عن شيء كلاميا وحركيا، وفي حالتنا يستخدم أيضا أزياء واكسسوار، وآلة مُوسيقية.. إلخ.

للحكي مفهومين أحدهما قصصيّ وآخر لا قصصي، وكذا الأمر مع المُحاكاة التي لها مفهومين تشخيصيّ ولا تشخيصيّ.

أحد أهم المفاهيم التشخيصية هو ترجمة واقعة ما إلى عرض حيّ.

القص وإلقاء الشعر، والغناء، والترتيل، وأساليب القول الدينية والكلام المُلحّن من جهة، والحركة والإيماءة من جهة ثانية هي الوسائط التي تحوّل الكلمات من سطور على ورق أو كلمات في الخاطر إلى واقعة فنيّة حيّة. لهذا يجب أن تتوفر فيمن يحمل هذه المهمة القدرة على مُحاكاة السلوك الإنساني بمُختلف أبعاده.

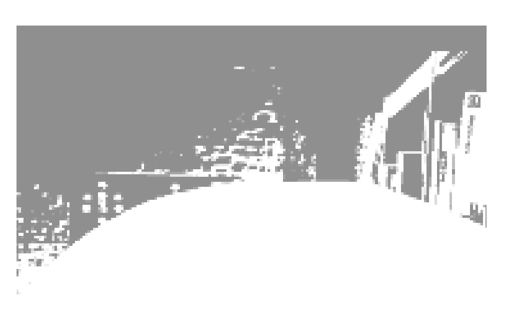
عليه أن يكون مُؤثرا في كلّ حالة: أن يكون كوميديا حينما يقوم بسرد نكتة ومبكيا عندما يروي حكاية مُحزنة، وأن يوظّف تلاوين صوته ولغته الإيمائية بغية الوصول للتأثير المنشود بالمُشاهد، وأن يتلاعب بسياقات الحكايات وتسلسلها لكي يدفع المُشاهد إلى البكاء، والضحك، والتخيل، وتأمل واقع الحال والرغبة في تغييره. والحكواتي يتلاعب بعدّته القصصية وسياقاتها بطرق تكفل بقاء جمهوره مشدودا ومُستمتعا.

تتنوّع المواد التي يتناولها الحكواتي بشكل واسع. فثمّة قصص مكتوبة وأخرى شفاهية، وثمة حكايات شهيرة وأخرى مجهولة، وتوجد سير دينية وغير دينية، أو قصص غنائية وأخرى نثرية.

من أهم صفات الحكواتي هي قابلية عروضه على التغيّر الخاضع لتأثير الجمهور. ففي كل عرض يقوم المُمثل (إذا صحّت تسميته مُمثلا) بارتجال سياق درامي للحكاية وبإعداد خطة إخراجية لكي يتلائم العرض مع الجمهور ذلك العرض تحديدا. وهو أمر يدفعه أحيانا للربط بين قصص مُختلفة مُعتمدا في تحديد تسلسلها على إحساسه الشخصي بالجمهور.

هذه الصفة الجوهريّة تسمح له بالتفاعل مع المُشاهد من خلال مستويات عديدة أطرفها توزيعه لشخصيات الحكاية أو

إسقاطها على المُشاهدين.
إنّ عمليتي بناء خط التوتر للحكاية وإسقاط الشخصيات المرويّة على الجمهور، هما العمود الفقري لعروض الحكواتي.
لكن ما معنى إسقاط الشخصية؟
يوزّع الحكواتي بعض شخصيات الحكاية (إذا صحّت تسمية توزيع الشخصيات) على المُشاهدين بطرق مُختلفة سآخذ منها هنا مثالين إيضاحيين.
المثال الأول:
توجد في الحكاية شخصية عاشق ويوجد بين الجمهور فتى وسيم أو شاب تمت خطوبته حديثا. يعمد الحكواتي عندما يتحدث عن العشق إلى إسقاط شخصية العاشق على ذلك الشخص ويتحدث معه وكأنّه الشخصية التي يحكي عنها. وهو يقوم بذلك بالطريقة التالية: حين يصل في الروي إلى العاشق يوجّه تركيزه فجأة على ذلك الشخص بالاقتراب منه، أو بالحديث معه أو الإشارة إليه أو الحديث عنه إلى الآخرين على أنّه العاشق في القصة. وقد يطلب منه أن يأتي ليقف إلى جانبه.. إلخ. بمعنى آخر، إنّ الحكواتي يجعل من ذلك المُشاهد (مركز انتباه في خط الفعل). وإذا تحدث الراوي مع ذلك عن الحبيبة وكانت تمّت خطوبة ذلك المُشاهد حديثا، فإنّ الجميع سيعرف أنّ المقصود بالعشيقة هو مزيج من شخصية الحكاية وخطيبة ذلك المُشاهد، الأمر الذي يدفع الحكواتي للحذر والتغيير عند تحديد صفات العشيقة ومسار الحكاية بطريقة لا تتعرض بالمساس بذلك المُشاهد وخطيبته.
المثال الثاني:
توجد في الحكاية شخصية بغيضة ويوجد بين الجمهور شخص لا يروق للحكواتي لسبب شخصيّ أو بسبب عدم اهتمام ذلك المشاهد بالقصة. يعمد الحكواتي على إسقاط الشخصية البغيضة على ذلك المشاهد، ولكن بطريقة فيها لباقة لا تدفع ذلك المشاهد لمغادرة المكان. الطريقة التي يروي بها الحكواتي إذن هي عملية مزيج مستمر بين خط الحكاية، والنص الجواني وطبيعة الجمهور وموقفه الشخصي من النص ومن الجمهور.
جمهور الحكواتي ليس سلبيا بالطبع، بل يشارك في تحديد مسالك الحدث. فعندما يبدأ الراوي بسرد حكاية عن بطل معروف ينقسم الجمهور إلى مجاميع إحداها تتخذ جانب البطل والأخرى تتخذ موقفا مُغايرا. وقد تلعب أحيانا انتماءات الجمهور العائلية دورا في اختيار المجموعة التي يصطفّ إليها شخص ما وبخاصة في الحكايات الشعبية. فإذا كانت الشخصية تعود بالنسب إلى عائلتي فأنا أقف مُنذ البداية إلى جانبها بغض النظر عن دورها في الحكاية سلبيا كان أم إيجابيا!
يركّز الراوي وبفراسة أثناء سرد الحكاية على معرفة موقف الجمهور الأيديولوجي! لكي يتمكن من تقديم حكايته لهم بطريقة متوازنة بعد تخمين ردود أفعالهم ومواقفهم. ولتحقيق ذلك يعتمد بشكل خاص على قدراته في تغيير خط الحكاية أو الحدث أو تعديل صفات الشخصية أو تقديم هذا المشهد على ذاك. ولتحديد كل ذلك بدقة يعمد إلى اختبارات غير مُباشرة يحدّد على ضوئها طبائع الجمهور.
تصل مُشاركة الجمهور التفاعلية في عرض الحكواتي إلى مديات لافتة للانتباه. ففي المقهى كثيرا ما يقوم الجمهور بتهيئة أجواء المكان بشكل مُسبق اعتمادا على عنوان الحكاية، فيصفّون أماكن الجلوس بطريقة توحي وكأنّهم يصممون ديكورا، فينقسمون إلى جماعات تشجع البطل أو الغريم. وتستثير هذه الجماعات بعضها البعض وإذا ما اندلعت مُصادمات في الحكاية فقد تتحول إلى مُصادمات حقيقية بينهما.
في مثل تلك المواقف قد يتوقف الحكواتي عن السرد في محاولة منه للسيطرة على الموقف، أو يلملم أغراضه ويذهب إلى منزله أملا في أن ينشغل الطرفان بقضية ذهابه وينهيان الموقف المأزوم.
لكن ذهابه قد يقود العرض في مسالك لم تكن في حسبان أحد، كأن يندفع بعض المُشاهدين الذين يرون أنّهم خاسرون في الموقف إلى بيت الحكواتي فيطرقون بابه ويلتمسونه أن يعود إلى المقهى لكي ينهي الموقف المأزوم ذلك أنّهم غير قادرين على النوم في ظلّ تلك الأزمة! هكذا تتماهى حكاية الحكواتي مع حكاية المُشاهد.
إنّ فنون الحكواتي كما يمكن أن نستنتج من هذا السياق هي مزيج من خط الحكاية الأصلي، وما بين سطور النص، وعلاقة الحكواتي بالنص وبالجمهور وعلاقته بنفسه.
في هذا السياق نستطيع مُقاربة الحكواتي باعتباره مُمثلا تشخيصيا أو تأويليا.
***
هذه المُميزات الحكواتية وكثير غيرها كانت محور بحثنا في مسرحيتي (ساعات الصفر)، و(شجرة الألم). فبعد أن درسنا الراوي عن طريق مفهوم الأصالة صرنا نبحث عن إمكانيات أخرى لتطويره انطلاقا من سؤال عن الدور الذي من المُمكن أن تلعبه أساليب العرض الآنفة الذكر في عالمنا اليوم، عالم ما بعد الحداثة؟





أقنعة مسرح إغريقية



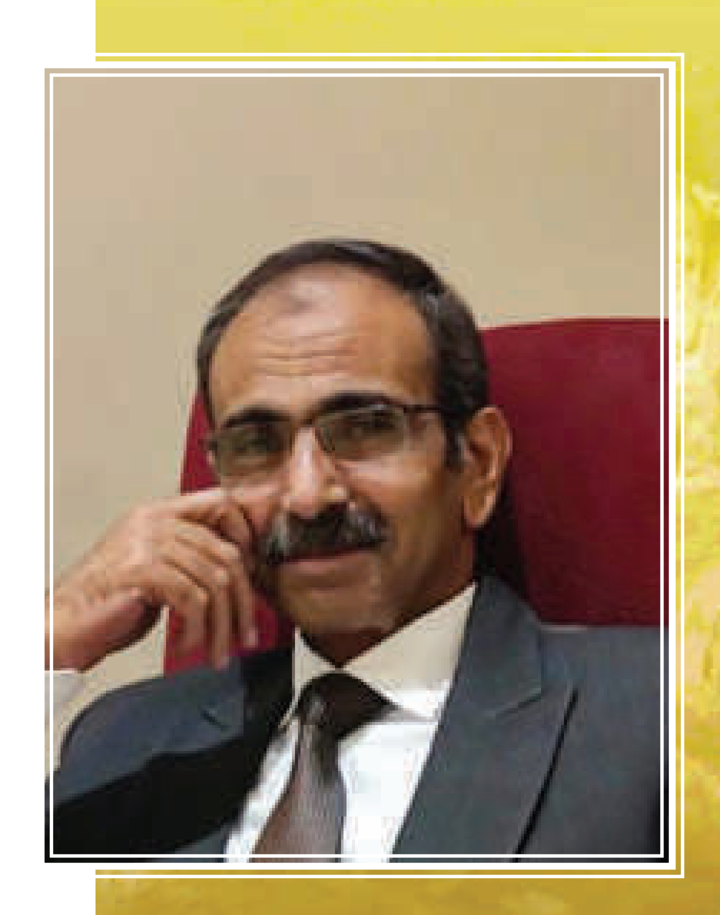
أقنعة مسرح إغريقية

موسيقى

أغاني الثورة المصرية
أغاني للوطن أم للسُلطة؟



تنويه:
لا يقصد من هذا المقال سرد تاريخي أو الترويج لموقف سياسي، إنما هو رصد لحالة إبداعية وفنية ارتبطت بأحداث تاريخية وسياسية امتدت لسنوات عديدة؛ فكان لزاماً التعرض بإيجاز تاريخياً وسياسياً لتلك الأحداث بالقدر اللازم لبيان وعرض الحالة الإبداعية.



يوسف كمال

مصر

يحل هذا الشهر الذكرى السبعون للثورة المصرية، ثورة 23 يوليو 1952م، تلك الثورة التي اختلف في وصفها السياسيون وفقهاء القانون، منهم من أطلق عليها "حركة الضباط الأحرار"، ومنهم من اعتبرها انقلابا عسكريا، ومنهم من اعتبرها ثورة حقيقية قام بها الجيش وأيدها الشعب.

أياً ما كان المُسمى لهذا الحدث التاريخي إلا أننا لا ننكر أثرها المدوي في تغيير الحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في مصر، بل في العالم الثالث بأسره.

بانتهاء الحرب العالمية الأولى عام 1918م وحصول مصر على استقلال صوري ووضعها تحت الحماية البريطانية، وتصادف وفاة السلطان حسين كامل آنذاك، لم يجد الإنجليز بداً من الإتيان بأصغر أبناء الخديوي إسماعيل، وهو الأمير أحمد فؤاد- الذي كان شبه مفلس، وترك البلاد وأقام في إيطاليا- ليتولى عرش البلاد.

تولى الأمير أحمد فؤاد عرش السلطنة، وتم وضع دستور 1923م، وأعلن نفسه ملكاً على البلاد على نمط الملكية الدستورية البريطانية؛ مما دعى أمير شعراء العامية بيرم التونسي إلى مُهاجمة الملك ذاته في قصائده، وتسبب ذلك في شقاء ومُعاناة بيرم التونسي فيما بعد حيث كتب:

ولما عدمنا بمصر الملوك
جابوك الانجليز يا فؤاد قعدوك
تمثل على العرش دور الملوك
وفين يلقوا مُجرم نظيرك ودون


بيرم التونسي

الملك فؤاد

كان فؤاد بالفعل عنيفاً، وتفنن في التلاعب بنصوص الدستور واستخدامه كثيراً في حل البرلمان وإقالة الحكومات وتعيين حكومات ضعيفة تأتمر بأمره حتى أنه قام بإلغاء دستور 23 ووضع بدلاً منه دستور جديد عام 1930م، إلا أن الشعب المصري آنذاك ثار عليه واضطر إلى العودة إلى دستور 1923م مُجدداً.

خلف الملك فؤاد ابنه الملك فاروق، حيث تولى العرش فعلياً وهو في السابعة عشر من عمره فكان هذا الملك المُراهق تحت تأثير رغبات أمه، الملكة نازلي، ورئيس الديوان الملكي آنذاك، علي باشا ماهر، فضلاً عن رائد الملك والأمين الأول، أحمد حسنين باشا، الذي تولى فيما بعد منصب رئيس الديوان الملكي، ومن ثم سار فاروق على نهج أبيه من حيث حل البرلمان وإقالة الحكومات وتعيين حكومات ضعيفة، ومن ثم تسابق السياسيون إلى إرضاء القصر من أجل نيل الرضا السامي والعمل طبقاً للتوجيهات السامية مما جعل تغيير أو إصلاح الوضع السياسي القائم بالطرق السياسية أو السلمية أمرا في عداد المُستحيلات.

الأمر الذي أثار حفيظة بعض شباب الضباط في الجيش بعد هزيمة 1948م، حيث قاموا بتكوين تنظيم سري أطلقوا على أنفسهم الضباط الأحرار وظلوا يعملون في الخفاء حتى صبيحة 23 يوليو 1952م.

استقبل الشعب المصري هذا الحدث بفرحة عارمة، وبطبيعة الحال رفض مُجتمع الأمراء والنبلاء، ومُجتمع البشاوات تلك الثورة التي أضرت بمصالحهم، وإن كان هذا المُجتمع لا يمثل اكثر من خمسة بالمئة من جموع الشعب المصري.

الأغنية الوطنية قبل عام 1952م:

كان سيد درويش هو أول من تغنى للوطن، فهو له السبق في هذا المجال، وهو الذي قدم نشيد "بلادي بلادي"- النشيد الوطني الآن- قدم "قوم يا مصري"، كذلك "أنا المصري"، وعلى المستوى السياسي قدم أغنيات كثيرة تحث الشعب المصري على النهوض لمؤازرة ثورة 1919م؛ فغنى "هز الهلال يا سيد"، وحين تم منع ذكر اسم سعد زغلول قدم سيد درويش أغنية "يا بلح زغلول" نكاية في القصر والمُعتمد البريطاني.

أما بعد سيد درويش فكان الإنتاج الغنائي الوطني قليلاً جداً، لعلنا نذكر أغنية محمد عبد الوهاب "حب الوطن فرض عليا"، ونشيد "اسلمي يا مصر"، لحن صفر علي، ويمكن كذلك اعتبار أنشودة "يا شباب النيل" لحن رياض السنباطي التي تغنت بها أم كلثوم في أحد أفلامها.


شفيق جلال
محمد قنديل

لم تخل تلك الفترة من مُداهنات غنائية للملك، وقد جامل محمد عبد الوهاب الملك في أغنية "الفن"، وكان يطمح في نيل البكوية، أيضاً أم كلثوم حين تغنت للملك في حفل النادي الأهلي "يا ليلة العيد"، وشدت يعيش فاروق ويتهنى ونحي له ليالي العيد، ونالت بعدها وسام الكمال الذي لا يتقلدنه سوى أميرات العائلة الملكية.

إرهاصات أغاني الثورة:

كان للفن عموماً، والمُوسيقى والغناء على وجه الخصوص، دور حيوي في تلك الفترة تنامى بشدة بتوالي الأحداث السياسية والوطنية فيما بعد.

ذهب البعض إلى أن المُبدعين المُوسيقيين قد تواروا وأحجموا عن تقديم أعمالهم المُوسيقية لتأييد الثورة في البداية خوفاً من عودة الملك وفشل الثورة، ولكن الثابت تاريخياً أن الثورة قامت فجر 23 يوليو عام 1952م، وأن الملك قد غادر البلاد هو وأسرته في السادسة من مساء يوم 26 يوليو عام 1952م، ومن ثم كان واضحاً أن تلك الحقبة قد انطوت فعلياً، ولا أبرئ أحدا، فلربما كان هناك فعلاً من يخشى عودة الملك وربما كان أولهم صاحبة العصمة ومطرب الملوك والأمراء.

إلا وأنه في عام 1952م، وخلال أشهر قليلة من قيام الثورة قدم عدد قليل من الفنانين أعمالاً غنائية تغنوا للثورة وللعهد الجديد، وقدم المُطرب أحمد عبد الله المصري أغنية ما "خلاص اتعدلت" لحن عزت الجاهلي، وقدم محمد قنديل أغنية "ع الدوار" لحن أحمد صدقي، وقدم شفيق جلال أغنية "البر أمان" لحن أحمد صبرة، وقدم المُطرب صلاح عبد الحميد أغنية "طينك على راسك" لحن أحمد صدقي، غنتها فيما بعد المطربة حورية حسن، وغنت ليلى مراد أغنية "بالاتحاد والنظام والعمل" لحن شقيقها مُنير مراد.

كانت تلك الأغنيات هي باكورة الأعمال الغنائية للثورة المصرية، والتي فتحت مجالاً أكثر اتساعاً لنوع جديد من المُوسيقى والغناء كان لها تأثير بالغ في توجيه الرأي العام المصري الذي استقبل كل هذا الزخم من الأغنيات بصدق وبصدر رحب.

أغنيات العدوان الثلاثي:

في عام 1956م قامت إنجلترا وفرنسا وإسرائيل بالعدوان على مصر كرد فعل على تأميم قناة السويس، وبالطبع كان للمقاومة الشعبية دوراً مهماً وحيوياً في صد هذا العدوان.

كان هذا الحدث بيئة خصبة للفنان المصري الذي تفاعل مع الحدث، نذكر المُلحن محمود الشريف ونشيد "الله أكبر" للمجموعة، وقدم محمد الموجي أغنية "يا أغلى اسم في الوجود" غناء نجاح سلام، وقدم علي إسماعيل "دع سمائي فسمائي محرقة" غناء فايدة كامل.

أم كلثوم والثورة:

يذكر في البداية أن أم كلثوم قد تم منع إذاعة أغنيتها عبر أثير الإذاعة باعتبارها رمزاً من رموز العهد البائد، ولأنها كانت ذات مكانة لدى الملك، إلا أن مجلس قيادة الثورة كان له رأي آخر حيث ألغى هذا القرار وأعيد إذاعة أغنياتها مرة أخرى.

قدمت أم كلثوم عام 1954م، بعد حادث المنشية الشهير، أغنية "يا جمال يا مثال


ليلى مراد


صلاح عبد الحميد

الوطنية" لحن رياض السنباطي، وفي عام 1956م، وبعد العدوان الثلاثي قدمت من ألحان كمال الطويل أغنية "والله زمان يا سلاحي" الذي أصبح فيما بعد النشيد الوطني للجمهورية.

توالت بعد ذلك أغنيات أم كلثوم الوطنية مثل "مصر التي في خاطري"، و"وقف الخلق"، و"ثوار"، و"طوف وشوف" وغيرها الكثير.

لا ننسى دور أم كلثوم المُهم بعد نكسة 1967م حيث قامت بإحياء حفلات لها سواء داخل البلاد أو خارجها وتبرعت بإيراد هذه الحفلات للمجهود الحربي.

حليم مُطرب الثورة:

ظهر أيضاً المُطرب الشاب الواعد آنذاك عبد الحليم حافظ تلميذ محمد عبد الوهاب النجيب فقدم عام 1954م أغنية "ثورتنا المصرية" لحن رؤوف ذهني، وقدم مع صديقيه محمد الموجي وكمال الطويل العديد من الأغنيات الوطنية في مُناسبات وطنية عدة، وهي عديدة بالفعل فقدم "احنا الشعب"، و"صورة"، و"حكاية شعب"، و"المسؤولية"، و"الفوازير"، و"بالأحضان"، وحين تحولت مصر للنظام الاشتراكي وبدء معركة بناء السد العالي تغنى "على راس بستان الاشتراكية"، و"قولنا ح نبني وادي احنا بنينا السد العالي"، وعندما سافر الجيش المصري للمُشاركة في حرب اليمن تغنى بأغنية "يا حبايب بالسلامة"، ولا ننسى في هذا المقام أن نذكر بكل إجلال دور الشاعر صلاح جاهين والموزع المُوسيقي علي إسماعيل في التعبير مُوسيقياً عن كل المواقف الوطنية والسياسية بكل حرفية.

في نكسة يونيو 1967م كانت أغنية "عدى النهار" لحن بليغ حمدي، وفي فترة حرب الاستنزاف قدم العديد من الأغنيات لشد أزر الجنود ولرفع معنوياتهم ومعنويات الشعب المصري فقدم أغنية "فدائي"، و"خلي السلاح صاحي"، و"احلف بسماها وبترابها".

في عام 1973م، وبعد انتصار أكتوبر قدم حليم أغنية "عاش" مجّد فيها ببطل أكتوبر وكان يفتتح بها جميع حفلاته حتى وفاته، وقدم بعدها أغنيات وطنية في مُناسبات عدة لم يكتب لها أي صدى أو تأثير جماهيري.

عبد الوهاب وأغاني الثورة:

كان عبد الوهاب الذي لقب بمُطرب الملوك والأمراء، والذي كان يعتز بهذا اللقب وبعلاقته الوطيدة بالطبقة الراقية في المُجتمع أبعد ما يكون لأن يغني للثورة مُظهراً مساوئ العهد البائد، إلا أنه- والحق يقال- كان له لحن "نشيد الحرية" في العهد الملكي والذي كان مطلعه: كنت في صمتك مُرغم، وصدر قرار من الإذاعة بمنع إذاعة هذا النشيد آنذاك، وبقيام الثورة تم الإفراج عن هذا النشيد وتم بثه عبر أثير الإذاعة المصرية.

تلا هذا النشيد العديد من الأغنيات التي تمجد الثورة والحقبة الناصرية والقومية العربية؛ فغنى عبد الوهاب "كل أخ عربي أخي"، و"دقة ساعة العمل الثوري"،


عبد الحليم حافظ

أم كلثوم

و"بطل الثورة"، و"يا نسمة الحرية"، و"حي على الفلاح"، وغيرهم كثيراً جداً.

عبد الوهاب وما يسمى بالأوبريت:

قدم عبد الوهاب في أحد أفلام ليلى مُراد أغنية جماعية أطلق عليها أوبريت "الحبيب المجهول"، غنى فيها بجانب ليلى مراد شكوكو، وإسماعيل ياسين، وعزيز عثمان، وغيرهم من الفنانين، ويبدو أن هذا الشكل من الغناء قد راق لعبد الوهاب؛ فقدم مجموعة من الأوبريتات الوطنية غناء مجموعة من الفنانين مثل عبد الحليم، وشادية، ووردة، ونجاة، وفايزة أحمد، وفايدة كامل؛ فقدم "وطني الأكبر" كلمات أحمد شفيق كامل، و"صوت الجماهير" كلمات حسين السيد، ولذات المُؤلف "الجيل الصاعد"، وقد لاقت هذه الأوبريتات صدى واسعا وقبولا شعبيا لدى الجماهير لبراعة الألحان وصدق الكلمات.

هذا الشكل من الأغنيات لم يكن تجربة عبد الوهاب الأولى، فقد قدم في عام 1956م في عيد الجلاء لحن اعتبره لحنا تجريبيا لما قدمه عبد الوهاب من أوبريتات وطنية فيما بعد، فقدم عبد الوهاب مجموعة من الفنانين كانوا نجوماً آنذاك مثل سعد عبد الوهاب، وعبد الغني السيد، ومحمد عبد المطلب، وعبد العزيز محمود، وشادية، وفايدة كامل أغنية "قولوا لمصر تغني معايا في عيد تحريرها"، وكانت هذه التجربة هي باكورة هذا الشكل الجديد الذي ابتدعه عبد الوهاب في الغناء الوطني، نمت ونضجت فيما بعد خلال الثلاثة أوبريتات السابق ذكرهم الذي قدم فيهم عبد الوهاب فنه بشكل أكثر نضوجاً وثقة وإبداع.

في عام 1979م، وفي العصر الساداتي أعاد عبد الوهاب تكرار

التجربة بالاستعانة بمجموعة من شباب الفنانين فقدم أوبريت "الأرض الطيبة" كلمات حسين السيد، وغناء محمد الحلو، وتوفيق فريد، وسوزان عطية، وزينب يونس وغيرهم إلا أنه- والحق يقال- لم يكن بقوة وبصدق "وطني الأكبر"، أو "صوت الجماهير".

فريد الأطرش وأغاني الثورة:

قدم فريد الأطرش العديد من الأغنيات للثورة المصرية، وتغنى باسم جمال، ولعل من أشهر ما تغنى به فريد أغنية "المارد العربي"، ولكن الشيء الغريب والذي يدعو إلى الوقوف قليلاً أغنية "حبيبنا يا ناصر يا أعز الحبايب" حيث تغنى بها فريد عقب وفاة جمال عبد الناصر، فأي مداهنة يمكن أن يتهم بها مُبدع تغنى لرجل انتقل إلى جوار ربه.

خلاصة القول:

ثورة يوليو كانت حدثاً تاريخياً فريداً انتظره المصريون كثيراً جيلاً بعد جيل، استقبلها المصريون بفرحة عارمة وبصدق بالغ، ومع ذلك انتقد الكثيرون- وحتى الآن- الثورة المصرية، واتهموا رجال مجلس قيادة الثورة بأنهم أوهموا الشعب المصري بما ليس حقيقيا، وأنهم خدروا الشعب بمعسول الكلام لتضليله.

الحقيقة أن أي حقبة سياسية لها إنجازاتها ولها عيوبها وأخطائها، هذا أمر لا جدال فيه، فمن المُؤكد أن هناك بعد الأخطاء في تلك الحقبة، ولكن انتهاء العصر الملكي لم يكن وهماً أو تضليلاً، وأن يتقلد حُكم البلاد مصري مُنذ دخول الإسكندر الأكبر مصر لم يكن وهماً ولم يكن تضليلاً. وأن تأميم قناة السويس وعودة ملكيتها لمصر لم يكن هذا وهماً، وأن يشيد بناء ضخم كالسد العالي رغم كل التحديات والصعاب ولا يعرف قيمته الحقيقية سوى من تهدم بيته وبارت زراعته ونفقت ماشيته نتيجة الفيضان سنوياً لم يكن هذا وهماً، وأن تُقام نهضة صناعية كبرى في البلاد- ولأول مرة- كمُجمع الحديد والصلب، ومُجمع الألومنيوم والنحاس وغيرهما كثيراً لم يكن وهماً، ولم تكن القومية العربية وهماً، بل ظلت حلماً مشروعاً يراود الشارع العربي، وربما إلى الآن، فضلاً عن أن تأسيس الجامعة العربية كان في العهد الملكي.

فإذا ما كان كل ذلك حقيقة فلماذا ننكر على الشعب المصري أن يستقبل أي إنجاز بقبول وفرحة؟ ولماذا ننكر أن يعبر الفنان أو المُبدع عن قبوله الشخصي عن تلك الفرحة؟ وأن يعبر عن مشاعر جموع الشعب، ولا أبالغ إذا قلت: إن صدق الفنان وإيمانه بما يقدمه يظهر بوضوح في أعماله، أيضاً مُداهنتة للسُلطة تظهر أيضاً بوضوح في أعماله، ولنا نحن كمُتلقين أن نستنبط من أعمال المُبدع مدى صدقه وإيمانه بما يقدمه.



محمد عبد الوهاب

الصفحة الأخيرة

كل الأباطرة العراه

بهذا العدد "الثامن" تكون "نقد 21" قد تجاوزت من حيث الأعداد الصادرة أغلب المجلات الثقافية غير المُؤسسية في تاريخ الثقافة العربية- ما عدا مجلة "الكتابة الأخرى" التي كان يصدرها الشاعر هشام قشطة بالتسعينيات وصدر منها 25 عددا- فعلى ما أذكر مجلة "خماسين" التي صدرت بالإسكندرية في أواخر التسعينيات لم تستمر سوى ثلاثة أعداد، وقبلها كانت مجلة "الأربعائيون" التي أصدرتها جماعة أدبية تحمل نفس الاسم بالإسكندرية في 1992م لم يصدر منها سوى أربعة، بينما أصدرت مجلة "جاليري 68" خمسة أعداد فقط، لكن "نقد 21" لا تصدر عن جمعية أو نادٍ ثقافي، أو جماعة أدبية، بل تصدر عن حلم وتصميم رجلين فقط وقدرتهما على اجتذاب نخبة من الكُتاب والأكاديميين والمُترجمين للمُشاركة فيها، لكن تلك ليست العلامة التاريخية الوحيدة التي تزهو بها مجلتنا.

في قصة "ملابس الامبراطور الجديدة" للكاتب الدانماركي "هانز كريستيان أندرسن"، لا ينفضح عُري الامبراطور إلا حينما ينطق طفل بالجملة الفاضحة "الامبراطور عارٍ"، أنا حقيقة لا أعرف كيف يمكن حساب عمر مجلة ثقافية؟ بالأعداد أم بالسنوات؟ لكني أعتقد أن "نقد 21" نضجت بالعدد الثالث، واكتمل تبلور شخصيتها بالعدد الرابع، وأصبحت مُخضرمة مُنذ العدد السادس، لكنها بحساب الأيام والشهور، ما زالت طفلة لم تكمل عاما واحدا بعد، وككل الأطفال هي مُشاغبة، خارجة عن القواعد، فضولية وراغبة في الاستكشاف والتجريب، وحتى خلق الفوضى وتحدي الأنظمة والقواعد، كان يجب أن يكون طفلا من ينطق بفضيحة الامبراطور، إنه عارٍ، لكن القصة لا تخبرنا عما حدث للطفل صاحب الجملة الفاضحة، في الستينيات أطلق الأديب السكندري محمد حافظ رجب كشفه لعري الامبراطور بمقاله الشهير: "نحن جيل بلا أساتذة"، ولقى من العنت والعقاب الذي ساهمت فيه كامل الحركة الأدبية القاهرية تقريبا ما دفع به للانزواء في مدينته بوظيفة صغيرة في هيئة الآثار، ليموت في فبراير 2021م منسيا تقريبا، وهو من هو إبداعا وتأثيرا، أي معركة ستفرض على "نقد 21" من قبل الأباطرة العراة؟

لا أعرف الحقيقة، ولا أهتم، ولا أظن الغيطاني يهتم، لأن فضح عري الأباطرة هو من أهم أهداف وجود "نقد 21"، المجلة التي تصدر في ميعادها الشهري بانضباط لا تحلم به مجلات مُخضرمة تصدرها مُؤسسات كبيرة تتمتع بميزانيات مُعتبرة وملء حي سكني من الموظفين، عرت "نقد 21" المُؤسسات الرسمية المحلية، التي لن ترفع رأسها من حفرة مطبوعاتها "الزومبي" لتدرك أن العالم قد تجاوز تلك المطبوعات التي فقدت كل تأثير وقدرة على وضع علامة ثقافية واضحة، قدر ما عرت المُؤسسات الثقافية العربية بميزانياتها الديناصورية ومطبوعاتها الشحيحة العدد، المُؤسسات التي تفضل دعم منصات الإنترنت الخفيفة البضاعة كأكشاك الشطائر على أن تصدر قدرا مُعتبرا من المجلات الثقافية ثقيلة العيار، نخبوية المُشاركين، وتفضل إنفاق ثروات على جوائز أدبية تشبة بالونات الهيليوم اللامعة، ضخمة ومُبهرة، وجوفاء، تطير عاليا لأنها أخف من الهواء نفسه.

أزاحت "نقد 21" ورقة التوت الجافة عن العري الفاضح والقبيح لصناعة النشر العربية، الماكينة الرأسمالية التي تمضغ كلا من الكتاب والقراء، وتمضغ معهما كامل ثقافة لغة كاملة وشعوب بمئات الملايين من دون أن تتخيل حتى التورط في دور ثقافي حقيقي، أو أن تكون لها بصمة ثقافية تتجاوز التقافز ما بين "مولات" الكتب المُسماة "معارض الكتاب"، هؤلاء الرأسماليون بدكاكين النشر لن يدعموا مجلة ثقافية صادقة ومُتمردة، وماذا أيضا؟ عرت "نقد 21" الحركة الثقافية المصرية، تلك الحركة الغارقة في الشللية والتربيطات والمجموعات المُغلقة شبه الماسونية، والمُتكاسلة في غيبوبتها الناتجة عن فرط تعاطي الجوائز، لدرجة أن ملف عن كاتبة بقامة وتاريخ سلوى بكر لا يحتوي سوى على خمس مقالات فقط، يا للبؤس! فقط الثقافة الجادة ونخبة الكتاب بقوا يزهون بحللهم القشيبة يقفون بصلابة إلى جانب هذه الطفلة الكبيرة المُتمردة التي لا تتوقف عن رمي الحجارة في البرك الراكدة، والهتاف بأن الأباطرة عراة، ونحن شاكرون لهم ذلك.

ماذا بقي؟ بقي أن تستمر "نقد 21" من دون دعم أو مُساندة من أي من الأباطرة العراة، تستمر تتغذى على وقتنا وجهدنا، قدر ما نطيق، قدر ما نستطيع، لأنه بقي أباطرة كثر لم نكشف عريهم بعد، وبقيت مُغامرات ثقافية لم نخضها بعد، وبرك راكدة لم نلق فيها حجارتنا بعد، وبقيت خطوات كثيرة على "نقد 21" أن تخطوها قبل أن تذهب للنوم.

ياسر عبد القوي


المُريد
محمد رجب
THE WINGED FROG



فيلم "كله تمام" من إنتاج عام 1984م، إخراج أحمد ثروت، يعد الفيلم من أفلام سينما المقاولات التي انتشرت بشكل كبير مُنذ مُتصف الثمانينيات من القرن الماضي، حيث كانت الأفلام تتم صناعتها بميزانية شديدة الانخفاض، وينتهي منها مُخرجها فيما لا يزيد عن الأسبوع، ثم يتم تعليبها في شرائط فيديو من أجل تصديرها لبلدان الخليج، لا سيما السعودية التي تحكمت في إنتاج وتوزيع هذه النوعية من الأفلام من أجل وضع الإعلانات في شرائط الفيديو.

يتحدث الفيلم عن صحفي فاشل يرغب في الشهرة السريعة من دون مجهود، وهو ما يجعله يتفق مع زوجته على الادعاء بأنه قد قتلها من أجل القبض عليه وحديث وسائل الإعلام عنه؛ فيكتسب الشهرة التي يرغبها، وفي اللحظة الأخيرة على الزوجة أن تظهر في المحكمة ليحصل على البراءة بعدما يكون قد نال الشهرة المُبتغاة!